

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Гуманитарный институт  
Н.П. Копцева

«20» июня 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
по направлению 50.04.03 История искусств

СОЦИАЛЬНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ  
ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ ИНДИИ И КИТАЯ

Научный руководитель \_\_\_\_\_ д-р филос. наук, профессор Н.П. Копцева

Выпускник

В.А. Рослякова

Рецензент

У.А. Белецкая

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа магистерской диссертации по теме  
«Социальное конструирование этнокультурных идентичностей в  
кинематографе Индии и Китая».

Нормоконтролер



Е.А. Сертакова

## РЕФЕРАТ

Магистерская работа по теме «Социальное конструирование этнокультурных идентичностей в кинематографе Индии и Китая» содержит 109 страниц текстового документа, 6 приложений, 155 использованных источников.

КИНЕМАТОГРАФ, КОНСТРУИРОВАНИЕ, ИНДИЙСКОЕ И КИТАЙСКОЕ КИНО, ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ, ВИЗУАЛИЗАЦИЯ.

**Объект исследования:** этнокультурные идентичности в кинематографе Китая и Индии.

**Цель исследования:** выделить основные концепты китайской и индийской этнокультурных идентичностей на материале кинематографа.

**Задачи исследования:**

1. Рассмотреть сущность и структуру феномена этнокультурной идентичности.
2. Осуществить осмысление основных методологических и теоретических оснований социального конструктивизма.
3. Выделить специфические черты национальных киношкол Индии и Китая.
4. Провести философско-искусствоведческий анализ кинопроизведений индийского и китайского кинематографа как репрезентантов, визуализирующих элементы этнокультурной идентичности.

В результате проведенного исследования было проанализировано два фильма, благодаря чему определены концепты китайской и индийской этнокультурных идентичностей.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Проблема феномена этнокультурной идентичности в современном научном дискурсе.....	12
1.1 Понятие «этнокультурной идентичности»: сущность и структура.....	12
1.2 Теоретические основания социального конструктивизма.....	27
2 Конструирование этнокультурной идентичности в кинематографе.....	39
2.1 Специфика национальных кинематографических школ Китая и Индии.....	39
2.2 Визуализация этнокультурных идентичностей в кинопроизведениях Китая и Индии.....	60
Заключение.....	90
Список использованных источников.....	96
Приложения А – Б.....	110

## **ВВЕДЕНИЕ**

### **Актуальность темы исследования**

Актуальность исследования социального конструирования этнокультурных идентичностей в кинематографе Китая и Индии обусловлена несколькими причинами.

Во-первых, современные ученые отмечают, что в условиях глобализации сформировалась новая социокультурная реальность, а значит, и трансформировался образ этнокультурной идентичности в разных странах, о чем свидетельствуют различные научные труды, посвященные данной проблеме. Однако большая часть отечественных и зарубежных исследований сосредоточена на анализе национальных, социальных, культурных идентичностей, в то время как понятие «этнокультурной идентичности» недостаточно изучено.

Во-вторых, если в Европе к настоящей проблеме обратились в 60-70-е годы XX века, то в странах Южной и Восточной Азии повышенный интерес к исследованию этнокультурных идентичностей возник только в XXI веке. Это связано в первую очередь с вызовами эпохи глобализации, касающиеся места государства в мировом сообществе, сохранения собственной самобытной уникальности в условиях ускоренного темпа развития финансовых, экономических, культурных, информационных процессов. В настоящее время практически отсутствуют комплексные исследования, касающиеся современного типа этнокультурных идентичностей Китая и Индии.

В-третьих, индийская и китайская этнокультурные идентичности конструируются, как отмечают исследователи, с помощью политических сил и культурной элиты. В большей степени внимание уделяется анализу национальной идентичности, а также политическим ресурсам в строительстве нации. При этом искусство и культура Индии и Китая как

основа для конструирования общей идентичности практически не рассматривается.

В-четвертых, индийский и китайский кинематограф в XX веке претерпел значительные изменения, связанные с тенденциями глобализации. Кинематографисты вынуждены встраиваться в пространство мирового кинообщества, принимать принципы универсализма и унификации, в связи с чем теряется национальная специфика их кинопроизведений. Кроме того, в киноведческой, искусствоведческой литературе отсутствует однозначный ответ на вопрос: «В чем специфика кинематографа Индии и Китая?»

В-пятых, исследователи, признавая конструктивистские возможности киноискусства, однако не рассматривают на материале анализа национальных киношкол и отдельных кинопроизведений, что представляют собой индийские и китайские этнокультурные идентичности.

#### **Степень изученности темы исследования**

В настоящем исследовании целесообразно рассмотреть не только понятие «этнокультурной идентичности», но и такие определения, как «этнос», «этничность», «идентичность», «национальная идентичность», «культурная идентичность».

Проблема становления этноса и вопросы, касающиеся его границ, освещаются такими учеными, как П.Л. Белков [11], Пьер ван ден Берге [154], Ю.В. Бромлей [16], А.И. Бочкарев [15], Л.Н. Гумилев [37], В.А. Тишков [108], С.А. Токарев [109]. Так, Л.Н. Гумилев [37] настаивал на природно-биологической сущности этноса, считая, что он является частью органического мира, сформировавшегося в специфических природно-климатических и географических условиях.

Теоретические основания этничности принято рассматривать с позиции трех подходов: примордиализма, инструментализма, конструктивизма.

Примордеалистский подход придерживается позиции, согласно которой этничность – объективная данность, постоянная характеристика человечества. Данный подход представлен в работах Пьера ван ден Берге

[154], И.Г. Гердера [25], К. Гирца [27], Л.Н. Гумилёва [37], П. Кушнера [66], Э. Шилза [124].

Согласно инструменталистскому подходу, этничность выступает в качестве инструмента, способствующего достижению определенных целей и интересов. В качестве исследователей, заложивших теоретические основы инструментализма, выступают Дж. Дэ-Вос [153], Дж. Бентли [136], Дж. Нейгел [147], С. Олзак [149]. В рамках настоящего подхода работают и такие отечественные ученые, как М.Н. Губогло [36], Л.М. Дробижева [42], В.А. Ядов [130].

В конструктивистском подходе этничность рассматривается как конструкция, сконструированная интеллектуальной элитой. Различные аспекты конструктивизма представлены в работах Б. Андерсона [4], Ф. Барта [10], П. Бергера [14], Р. Бурдые [17], Б.Е. Винер [20,21], Э. Геллнера [24], Т. Лукмана [14], В.А. Тишкова [108], Э. Хобсбаума [119].

Эволюция проблемы идентичности рассматривается в работах А. Гидденса [26], У. Джеймса [39], Ч. Кули [140], Дж. Мида [145], Э. Фромма [115], Ю. Хабермаса [116], В. Хёсле [119], Э. Эриксона [128], К. Юнга [129]. Возможные варианты классификации идентичности присутствуют в трудах Е.А. Беляковой [12], А. Вагнера [18], М.В. Заковоротной [46], В.С. Малахова [73], М.М. Предовской [89], С.С. Чистяковой [123].

Различия понятий культурной, этнической и национальной идентичностей встречаются в исследованиях Л.В. Русских [92], С. Хантингтона [117], К.Л. Япринцевой [132].

Различные аспекты феномена этнокультурной идентичности рассмотрены З.Э. Абдулаевой [2], Н.И. Алиевым [3], Е.М. Громовой [33], Т.Г. Грушевицкой [35], Д. Г. Лавриновым [67], И.В. Малыгиной [77], М.А. Михайловой [81], В.В. Савченко [93].

В рамках социально-гуманитарных наук сформировалась теория социального конструктивизма, теоретические и методологические основания которой обосновываются в исследованиях Е.А. Беляковой [12], П. Бергера

[14], М. Бунге [138], Б.Е. Винер [20,21], Г. Гарфинкеля [23], В.Н. Давыдова [38], Ю.Л. Качанова [51], Ф. Коркюфа [57], Т. Лукмана [14], Дж. Р. Серла [99], М.В. Смагиной [101], Д.С. Циванюк [121].

На конструктивистские возможности кинематографа указывают теоретики и практики кино: И.В. Гожанская [28], А.В. Головнев [29], А.Д. Головня [30], М.И. Жабский [44], В. Куренной [63,64], М. Ферро [114], С. Эйзенштейн [127]. Исследование кинематографа как средства конструирования этнической идентичности приводится в работе Ю.В. Олейниковой.

Обзор этапов истории развития китайского кино приводится такими учеными, как С.А. Торопцев [111,112], Инь Хун [69], Лин Янь [69], Дин Япин [40]. Феномен гонконгской киноиндустрии, ее основные этапы рассматриваются в работе Д.Е. Комма [54]. Анализу отдельных китайских кинофильмов посвящены статьи и рецензии А.В. Долина [41], А.Л. Дунаевского [43], С.В. Кудрявцева [61], И. Кушнаревой [65], А.С. Плахова [88].

Различные аспекты истории развития кинематографа Индии отражены в работе Фероза Рангуваллы [90]. Специфике жанров индийского массового кино посвящено исследование А.С. Сиргии [100]. Описание современного состояния кинематографа Индии приводится в статье М. Семендяевой [96]. Частичный анализ отдельных индийских фильмов присутствует в статьях и рецензиях А.Л. Дунаевского [43] и С.В. Кудрявцева [61].

Творчеству китайского режиссера Чзя Чжанкэ, в том числе его фильму «Натюрморт», посвящены исследования И. Кушнаревой [65] и А.С. Плахова [88]. Рецензии на фильм «Ченнайский экспресс» Рохита Шетти присутствуют в индийской периодической печати, например, в «The Times of India», «Deccan Herald».

Приведенный обзор источников по теме диссертационного исследования свидетельствует о существовании проблемного поля. В частности, в современной науке практически не исследуются возможности



кинематографа в качестве основы для формирования этнокультурной идентичности, хотя в работах некоторых ученых и наличествуют указания на данный процесс. Кроме того, отсутствует литература, разрабатывающая вопрос конструирования индийской и китайской идентичностей посредством кино. Национальные киношколы Индии и Китая остаются по-прежнему малоизученными, в основном теоретики концентрируют свое внимание на исторических этапах данных кинематографий, не рассматривая при этом их специфические особенности. Различные аспекты творчества Цзя Чжанкэ и Рохита Шетти освещаются в различных периодических изданиях без комплексного анализа таких кинопроизведений, как «Натюрморт» (2006) и «Ченнайский экспрес» (2013).

**Гипотеза магистерского исследования** заключается в предположении, что исследование механизмов конструирования и специфики индийской и китайской этнокультурных идентичностей возможно осуществить на материале философско-искусствоведческого анализа кинопроизведений – репрезентантов кинематографий Индии и Китая современного периода. Это позволит определить ключевые образы, визуализирующие индийскую и китайскую этнокультурные идентичности. Выявленные специфические черты могут способствовать обнаружению основополагающих оснований для конструирования этнокультурных идентичностей Индии и Китая.

**Объект исследования:** этнокультурные идентичности в кинематографе Китая и Индии.

**Предмет исследования:** возможности кинематографа в конструировании этнокультурных идентичностей в Китае и Индии.

**Цель исследования:** выделить основные концепты китайской и индийской этнокультурных идентичностей на материале кинематографа.

**Задачи исследования:**

1. Рассмотреть сущность и структуру феномена этнокультурной идентичности.

2. Осуществить осмысление основных методологических и теоретических оснований социального конструктивизма.

3. Выделить специфические черты национальных киношкол Индии и Китая.

4. Провести философско-искусствоведческий анализ кинопроизведений индийского и китайского кинематографа как репрезентантов, визуализирующих элементы этнокультурной идентичности.

**Теоретико-методологическим основанием** исследования выступили труды отечественных и зарубежных исследователей, раскрывающие структуру и сущность феномена этнокультурной идентичности, а также основные положения теорий социального конструктивизма П. Бергера, Т. Лукмана. Изучение настоящего теоретического материала потребовало привлечения аналитико-описательного метода, содержащего анализ отдельных элементов и обобщение полученных данных.

Исследование китайской и индийской этнокультурных идентичностей в кинематографе сделало необходимым применение философско-искусствоведческого анализа произведений киноискусства, разработанного В.И. Жуковским, Д.В. Пивоваровым.

В качестве логических процедур были задействованы анализ, синтез, экстраполяция, формализация, индукция, дедукция.

### **Научная новизна**

1. Выявлена сущность и структура феномена этнокультурной идентичности.

2. Определены теоретические основания социального конструктивизма, которые впоследствии послужили теоретико-методологической базой второй главы.

3. Установлены специфические черты национальных кинематографий Индии и Китая.

4. Исследованы способы визуализации этнокультурных идентичностей Индии и Китая на примере анализа фильма.

5. Обозначены специфические черты этнокультурных идентичностей Индии и Китая, сконструированные в кинопроизведениях.

### **Теоретическая и практическая значимость**

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в качестве дальнейшей базы для изучения феномена этнокультурной идентичности на примере кинематографа в разных странах и других конструктивистских возможностей кино.

### **Структура работы**

Структура магистерского исследования состоит из введения, двух глав (четырёх параграфов), заключения, списка использованных источников (155 наименований) и 6 приложений. Объем работы – 108 страниц.

# **1. ПРОБЛЕМА ФЕНОМЕНА ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ**

Настоящая глава посвящена изучению сущности и структуры этнокультурной идентичности. Для начала дан обзор теоретических исследований по вопросам, которые касаются таких проблемных понятий, как «этнос», «этничность», «идентичность», «этническая идентичность» и «культурная идентичность». Обращение к понятию «этничности» предполагает и рассмотрение основополагающих теорий этничности.

Далее в главе представлен анализ теоретических оснований конструктивизма, в результате чего выделены основные концепции конструктивистского подхода. Выявленные теоретические основания послужат базой для дальнейшего исследования социального конструирования этнокультурной идентичности, но непосредственно уже на примере кинематографа.

## **1.1. Понятие «этнокультурной идентичности»: сущность и структура**

Целью данного параграфа является выявление сущностных и структурных элементов феномена этнокультурной идентичности. Для этого рассматриваются дискуссии, касающиеся обозначения следующих понятий: «этнос», «этничность», «идентичность», «этническая идентичность», «культурная идентичность».

Исследовательская логика настоящего параграфа исходит из этимологии словосочетания «этнокультурная идентичность». Её суть заключается в вычленении из единого глобального понятия других терминов, способных выявить структурную и сущностную сторону самого исследуемого феномена. Таким образом, чтобы прийти к конечному результату, нам необходимо рассмотреть в отдельности составляющие

этнокультурной идентичности, которыми и являются понятия «этнос», «этничность», «культурная» и «этническая» идентичности. Исходя из логики нашего исследования, мы сначала остановимся на определении «этноса».

В современной науке не всегда удается определить четкие границы между понятиями, которые обозначают разного рода этнические общности. Сложность заключается и в том, что многие термины становятся синонимами, что ещё более затрудняет исследовательский процесс. Так, А. И. Бочкарев, систематизируя этнические общности, выстраивает иерархию из следующих понятий: «род», «племя», «народность», «национальность», «нация», «этнос». При этом исследователь признает «этнос» и «народ» синонимами, определяя их, как «устойчивую группу людей, характеризующуюся общностью расовых признаков, языка, территории зарождения, особенностями быта, культуры, общим национальным и религиозным сознанием» [15, с. 28-29]. Это этническое сообщество отличается иным стереотипом поведения и тем, что противопоставляет себя «другим» («свой» - «чужой»). Упоминается и понятие «комплиментарности», раскрывающееся как «ощущение подсознательной взаимной симпатии (антипатии) членов этнического общества, определяющее деление на «своих» и «чужих» [15, с. 29]. Ещё А.И. Бочкарев выделил свойства этноса, позволяющие ему адаптироваться и приспосабливаться к новой среде обитания, в числе таковых: мозаичность, структурность и изменчивость.

Согласно Ю.В. Бромлею, этносом может быть назван народ, обладающий самоназванием. Важной чертой этноса является сопоставимость, основывающаяся на последовательности объективных свойств, существующие обособленно от субъективного желания членов общности. Немаловажным обстоятельством формирования этноса выступает целостность территории, но, как отмечает Ю.В. Бромлей, это не всегда обязательный факт, так как этническую принадлежность можно сохранить и, проживая на других территориальных областях.

Исследователь говорит о том, что в сфере культуры в самом широком смысле слова, собраны все основные отличительные признаки этнических сообществ. Данные особенности проявляются как в духовной, так и материальной культуре. Однако Ю.В. Бромлей отмечает, что «этнос представляет только та культурная общность людей, которая осознает себя как таковую, отличая себя от других аналогичных общностей» [16, с. 56]. Кроме этого, автор называет еще одно отличительное свойство этнических сообществ: «культурное единство членов этноса неразрывно связано с наличием у них определенных общих черт психики» [16, с. 56].

По мнению Ю.В. Бромлея, содержание этнических связей спустя время трансформируется, если первоначально доминирующее положение занимали представления об общности происхождения, то позднее основную роль заполучили автостереотипы (субъективные суждения об объективных свойствах этноса). В итоге Ю.В. Бромлей определил этнос как «исторически сложившуюся на определенной территории устойчивую межпоколенную совокупность людей, обладающих не только общими чертами, но и относительно стабильными особенностями культуры (включая язык) и психики, а также сознанием своего единства и отличия от всех других подобных образований (самосознанием), фиксированном в самоназвании (этнониме)» [16, с. 57-58].

В противовес понятию «этноса» Ю.В. Бромлея выдвигается и позиция С.А. Токарева, придерживающегося такого мнения, согласно которому «в этнографической науке уже давно установился взгляд, что этнические общности, т.е. попросту народы, отличаются друг от друга не по одному какому-нибудь признаку, а по совокупности нескольких признаков: язык, территория, общее происхождение, экономические связи, политическое объединение, культурные особенности, религия и прочее. На первое место в числе этих признаков выдвигаются то один, то другие. В то же время нельзя определять этническую общность путем перечисления всех «видовых»

признаков, которые играют роль в том или ином случае, ибо ни один из этих признаков не оказывается обязательным» [109, с. 43].

По мнению П.Л. Белкова, можно выделить несколько значений понятия «этнос»: 1) «народ» – «указания на определенный класс эмпирических объектов в виде групп людей, выделяемых по признакам культурного отличия»; 2) «отдельная культура», то есть аспекты отдельной культуры; 3) «теоретический объект, представляющий собой абстракцию только одного свойства культуры изменяться во времени и пространстве» [11, с. 158]. Принимая во внимание теорию познания, П.Л. Белков заключает следующее: «этнос – это идеализированный объект, являющийся абстрактным образом конкретных «сгустков» человеческой культуры» [11, с. 161]. Исследователь, обозначая проблему этноса, утверждает, что «проблема этноса – это не проблема придания недостающей четкости некоторому довольно расплывчатому представлению о «народах», которое дается нам изначально на стадии созерцания в виде множества эмпирических объектов. Это проблема или, лучше сказать, задача конструирования объекта исследования этнографии» [11, с. 161].

Согласно В.А. Тишкову, этнографы сами сконструировали понятие «этноса», следовательно, оно является «умственной конструкцией», а на деле же существует только «культурное многообразие», «континуум существующих и отличных друг от друга элементов общества и культуры» [108, с. 229-230]. Таким образом, исследователь придерживается точки зрения, согласно которой этнос образуется путем конструирования и не существует общепризнанного определения данного понятия. Однако «этничность» он понимает достаточно недвусмысленно: «это широко используемая в науке категория, обозначающая существование культурно отличительных (этнических) групп и форм идентичности. Это форма социальной организации культурных различий» [108, с. 229-230]. Более основательным образом этничность рассматривается далее.

Дискуссии о вопросе этничности подразумевают обращение к подходам (примордиалистскому, инструменталистскому и конструктивистскому), связанным именно с этническими исследованиями.

Примордиалистский подход (от лат. *primordial* – изначальный, исконный), признающий этничность как объективную данность, постоянную характеристику человечества. Этнос рассматривается как первозданная общность людей, содержащая в себе особые, уникальные, неповторимые признаки, и позволяет определить специфические черты идентичности человека. Примордиалисты признают этнические группы как биологические сообщества людей, которые разделяют набор ценностей, характерных для своей культуры, образуют единство коммуникационного поля, способствующего идентификации и самоидентификации индивидов [91].

В рамках примордиалистского подхода сформировалось два направления: социобиологическое и эволюционно-историческое.

Представители социобиологического направления (Р. Шоу, Ю. Вонг, П. ван ден Берге, Л.Н. Гумилёв и его последователи), прежде всего, подчеркивали примордиальную данность этничности, глубокую естественную привязанность людей. В начале XX века этнос приравнивали к биологической группе «людей, говорящих на одном языке, признающих свое единое происхождение, обладающих комплексом обычаев, укладом жизни, хранимых и освящаемых традицией и отличаемых ею от таковых других» [91].

В эволюционно-историческом направлении акцент делается на социальной природе этносов, связанных с социально-историческим контекстом. Представители данного направления полагали, что этносы отличаются друг от друга особенностями языка, культуры, географии. Территориальная общность сказывается как на хозяйственной деятельности людей, так и на их культуре. Следовательно, важнейшие отличительные признаки этноса: язык, компоненты духовной и материальной культуры.



Основателем направления считается И.Г. Гердер, большую популярность завоевали исследования Ю.В. Бромлея.

Внутри примордиализма в качестве отдельного направления отмечают информационную концепцию этноса, разработанную Н.Н. Чебоксаровым, С.А. Арутюновым и А.А. Сусоколовым. Её суть заключается в том, что этнос выполняет роль «информационного фильтра», защищает от неопределенности и неустойчивости. В переходных ситуациях, когда прежняя система ценностей разрушена, а новая еще не установлена, индивид испытывает потребность идентификации с конкретным этническим сообществом.

В западной этнологии инструменталистский подход получил широкое распространение в 70-е годы XX века. Его суть заключается в том, что этнос выступает в качестве инструмента, способствующего достижению определенных целей и интересов той или иной политической элиты. Исследователь С.В. Сокольский выделяет три группы в инструментализме: - этничность как способ преодоления отчуждения; - этничность позволяет справиться с информационной сложностью современной жизни; - этничность как мощный ресурс в политической мобилизации группы, помогающий национальной элите осуществить собственные интересы [91].

По мнению Е.А. Беляковой, инструментализм может быть разделен на два направления: «политико-социологическое направление (этничность сконструирована политически, не является продуктом психологического восприятия; этничность как средство достижения групповых интересов, как идеология, создаваемая элитой для мобилизации группы в политической борьбе) и политико-психологическое, где этничность трактуется как эффективное средство для преодоления отчуждения, восстановления попорченной национальной гордости, как социальная терапия (Дж. Дэ-Вос, Г. Солдатова)» [12].

Согласно воззрениям инструменталистов, в массовой культуре этнокультурная идентичность выступает указателем социальной

мобильности. Она способствует утверждению статуса и интересов индивида. Групповые сообщества сознательно активируют этнические ценности ради достижения своих целей. Таким образом, этнос в понимании инструменталистов – результат мобилизации социальных групп политической элитой. Как отмечает этнолог В.А. Тишков: «этничность возникает в динамике соперничества элит в рамках границ, которые определяются политическими и экономическими реальностями [108, с. 104].

В 60-е гг. XX века распространение получил конструктивистский подход в таких научных областях, как этнология и культурная антропология. Основоположником конструктивизма считают Ф. Барта, который выразил свои идеи в исследовании «Этнические группы и границы». По мнению Ф. Барта, этнические группы происходят в результате влияния на них исторических, экономических, политических факторов.

Согласно конструктивизму, этнос определяется не какими-то примордиальными признаками, а представлениями об этих признаках (истории и мифах). Как пишет Ф. Барт: «В фокус исследовательского внимания попадает этническая граница, определяющая группу, а не культурный инвентарь, который она в себе заключает» [10].

Итак, этнос в конструктивистском подходе понимается как «общность людей, формирующаяся на основе культурной самоидентификации (самоопределения) по отношению к другим общностям, с которыми она находится в фундаментальных связях» [91]. Индивид как член этнической группы исходит из своей этнической роли, базирующейся на «культурном знании».

По мнению конструктивистов, этничность – субъективная реальность, сконструированная «извне» интеллектуальной элитой. Так, Б.Е. Винер пишет: «...этничность – это социальное конструирование общностей, процесс конструирования базируется на вере в общее происхождение, на представлениях о единой культуре и о существовании естественных связей» [20]. Представителями конструктивистского подхода являются Б. Андерсон,

П. Бергер, Р. Бурдье, Б.Е. Винаер, Э. Геллнер, Т. Лукман, Э. Хобсбаум, В.А. Тишков. Следующий логический шаг исследования – рассмотрение дискуссий в отношении вопроса, касающегося идентичности.

Широкое распространение термин «идентичность» получил благодаря трудам американского психолога Эрика Эриксона, обосновавшего такой феномен, как «кризис идентичности» [128]. Впоследствии, в 70-е гг. XX века, данное определение уверенно вошло в междисциплинарный словарь гуманитарных наук и даже в повседневную речь человека.

Несмотря на повсеместное распространение термина, в трудах российских и зарубежных исследователей отсутствует однозначность его трактовки. Для того, чтобы в полной мере обозначить специфику идентичности, потребуется привлечение знаний из различных научных областей: философии, психологии, культурной антропологии, социологии, этнологии и т.д.

В психологии идентичность рассматривается в первую очередь как процесс, поддерживающий и обеспечивающий цельность личности. Э. Эриксон рассматривал соотношение идентификации и идентичности, утверждая, что последняя развивается в течение всей жизни человека. Он выделил три компонента идентичности: эго-идентичность (ощущение тождества и непрерывности), личная сфера (уникальные свойства индивида) и социальная сфера (социально-ролевые установки). Вышеперечисленные компоненты должны объединиться в ходе процесса идентификации, иначе это грозит индивиду наступлением кризиса идентичности.

В социологии феномен идентичности понимается как отождествление индивида с другими людьми, социальными группами. Это происходит в процессе социализации, когда индивид стремится усвоить нормы, ценности, идеалы, качества, социальные роли тех групп, к которым он принадлежит или только еще желает принадлежать.

В области философского знания термин «идентичность» употребляется в качестве категории, применяемой для описания индивидов и групп как

устойчивых целостностей. Немецкий философ Ю. Хабермас вкладывал в понятие «Я – идентичность» – совокупность личностной и социальной идентичностей [116]. То есть существует социальная и личностная идентичности – два переплетенных между собой измерения, находящиеся в процессе постоянного взаимодействия.

Немецкий философ В. Хёсле в работе «Кризис индивидуальной и коллективной идентичности», осмысляя идентичность, рассматривает ее общечеловеческую и нормативную сущность [119]. Социолог Э. Гидденс указывает на то, что исследовать идентичность необходимо как проблему современного мира и истории [26].

Американский социолог Дж. Мид рассматривал идентичность как нечто выбираемое и ситуативное. Ситуация выступает фактором, влияющим на процесс обретения идентичности, в ходе которого видоизменяться могут как индивидуальные, так и коллективные черты индивида.

Представители символического интеракционизма выделили виды идентичности: социальную (индивиды сами типизируют личность с помощью атрибутики социальной группы), личную (здесь главное – уникальные комбинации из индивидуальных признаков самого человека) и я-идентичность (субъективное ощущение человеком тождества, целостности, своеобразия). По мнению Дж. Мида, осознание своего «я» индивидом происходит с помощью того, что называется «взятием на себя роли» или «принятием отношения других к самому себе» [145].

Идеи Дж. Мида продолжил развивать И. Гоффман – представитель интерпретативной социологии. Одним из центральных вопросов этого направления становится субъективная интерпретация, представляющая своеобразный вид конструирования социальной реальности. Похожей точки зрения придерживается и П. Бергер, утверждающий, что «идентичность формируется социальными процессами. Однажды выкристаллизовавшись, она поддерживается, видоизменяется или даже переформируется социальными отношениями» [14, с.84].

Э. Фромм исследовал кризис идентичности, связывая его с проблемой отчуждения и обесцениванием человеческой жизни. Преодоление кризиса возможно лишь в том случае, если человек сам займется преобразованием. Другими словами, исследователь делает акцент именно на субъективной позиции индивида.

Ж-П. Сартр понимал идентичность как проект, устремленный на взаимодействия с окружающей реальностью, а условием существования индивида является другой индивид. Как пишет Ж-П. Сартр: «Человек – это, прежде всего проект, устремленный в будущее. Он творит себя сам, реализуя свои возможности» [91, с. 323].

В рамках постмодернистского подхода идентичность рассматривают как культурно-исторический конструкт. Постмодернисты сосредоточили свое внимание на изучении новых форм идентичности, характеризующиеся спутанностью и фрагментарностью, поставили под сомнение существование подлинной самости. М.М. Предовская, исследуя постмодернистскую парадигму, заключает, что «постмодернисты в целом вынужденно избегают тематики идентичности, как требующей связи с понятием реальности» [89, с. 42].

Многие отечественные исследователи также придерживаются мнения, что идентичность – многозначное понятие. Так, С.С. Чистякова обозначает идентичность как «действие, некий процесс соотнесения объекта (субъекта) с другими объектами (субъектами), и выявление общих или, напротив, специфических черт, а также самоотождествление индивида с другим индивидом, группой, образцом, идеалом, в нашем случае – с определенной культурой и цивилизацией» [123, с. 86]. Кроме того, С.С. Чистякова указывает на то, что идентичность является многоуровневым концептом, состоящим из нескольких компонентов (личностного, этнического, культурно-цивилизационного).

М.В. Заковоротная понимает под идентичностью «процесс становления человека на основе выбора и формирования жизненной модели в социальном

взаимодействии во имя исторической самореализации» [46]. Механизмом, приводящим идентичность в движение, выступает желание индивида согласовать внутренний и внешний миры в условиях многозначной и усложненной системы.

По словам А. Вагнера, процесс формирования идентичности активизируется при условии, если присутствуют такие компоненты, как «идентификатор – тот, кто отождествляет; объект идентификации – кого или что отождествляют с референтом; референт – с кем или чем идентифицируется объект; адресат – кому сообщают об идентификации» [18, с. 14].

Таким образом, несмотря на многочисленные понятия идентичности, можно выделить несколько общих моментов в понимании данного феномена: первое – это то, что идентичность представляет собой многоуровневый концепт, состоящий из нескольких компонентов; второе – это то, что идентичности присущи свойства незаконченности, а также последовательных изменений.

Интерес к проблеме этнической идентичности в течение продолжительного периода показывала американская наука. Так, в труде «Идентичность и стиль жизни» решался вопрос об «американской идентичности», включающая в свой состав и другие этнические идентичности: итало-американскую, мексиканскую, германскую финскую [67].

П.С. Онаф, исследуя соотношения понятий «раса», «рабство» и «национальная идентичность», пришел к собственной теории генезиса американской идентичности. По его мнению, именно колониальная история Америки способствовала формированию особой «общей трансцендентной идентичности», другими словами, американская национальная идентичность выросла из британской национальной идеи.

Понятие «культурная идентичность» основательно представлено в труде «Столкновение цивилизаций» С. Хантингтона, историческая

концепция которого построена на данном определении. По мнению исследователя, после «холодной войны» человечество оказалось в состоянии самоопределения, когда народы вынуждены открывать для себя «старые идентичности». С. Хантингтон утверждает, что культурные идентичности – это цивилизационные идентичности, определяющие, каким образом народы будут взаимодействовать в современном мире. Жизнеспособность западной цивилизации будет зависеть, по его представлениям, от осознания жителями стан Запада общей «западной идентичности». Согласно С. Хантингтону, цивилизационная идентичность обусловлена двумя факторами: субъективными (процесс самоидентификации) и объективными (язык, религиозные представления, история, обычаи, традиции). В то же время народы характеризуются разными уровнями идентичности, «уровень цивилизационной самоидентификации является наивысшим» [117, с. 128].

Несмотря на то, что в ряде научно-исследовательских работ наличествует отождествление понятий «культурная идентичность» и «этническая идентичность», мы в нашем диссертационном исследовании не придерживаемся данной позиции. Отождествленность, надо полагать, связана с мнением, согласно которому вся культура существует только в этнических формах. Однако весьма претенциозно звучит данное утверждение, если принимать во внимание многоликость социокультурного пространства в условиях глобализации. Следовательно, сложно представить, что все культурные формы имеют этническое измерение.

В современной науке имеется и прямо противоположная позиция, согласно которой «культурная» и «этническая» идентичности противопоставляются друг другу. Это случается тогда, когда определяющим фактором становится биологическая предзаданность этнической идентичности. Так, С. Хантингтон утверждал, что «человек не в состоянии изменить своих предков, и в этом смысле этническое наследие трактуется как данность... Однако человек в силах сменить культуру... Культурная идентичность трансформируема, идентичность же этническая

трансформации не подлежит. Поэтому необходимо проводить между ними четкое различие» [117, с. 65].

Таким образом, следует признать тот факт, что и последняя позиция выглядит чересчур категоричной. Ни отождествление, ни противопоставление понятий «культурной» и «этнической» идентичности в современной научной ситуации уже не претендуют на главенствующие позиции в гуманитарной науке. Однако синтетический сплав отдельных дефиниций в единый понятийный комплекс привел к актуальному образованию понятия «этнокультурная идентичность».

Приступая к рассмотрению феномена этнокультурной идентичности, необходимо указать, что понятие имеет непродолжительную историю в области социальных наук: широкое распространение оно получило лишь в середине 1970-х гг. Именно в этот промежуток времени появились первые упоминания о разных аспектах данного вопроса.

Наиболее развернутое определение этого феномена дает И.В. Малыгина, согласно которому «этнокультурная идентичность – сложный социально-психологический феномен, содержание которого составляет как осознание индивидом общности с локальной группой на основе разделяемой культуры, так и осознание группой своего единства на тех же основаниях, психологическое переживание этой общности, а также индивидуальные и коллективные формы ее манифестации» [76, с. 114]. Кроме того, по мнению И.В. Малыгиной, этнокультурная идентификация предопределена психологическими мотивами индивида (желание получить упорядоченные представления о картине мира и себе), сознательным стремлением к обретению общности с окружающим миром, достигаемое в следующих формах: языковой, религиозной, политической [76]. Все это становится возможным благодаря интеграции индивида в культурно-символическое пространство социума.

Согласно И.В. Малыгиной, этническая самоидентификация образует два вида статуса: субъективный и объективный. Субъективный статус



отличается тем, что он может значительно отличаться от объективного статуса этнической принадлежности. Индивид, контактируя с представителями другого этноса, способен осознать свою этническую принадлежность. Человек одновременно может идентифицироваться с несколькими этническими общностями, поэтому стоит принять во внимание их многообразную систему (этнос, нация, субэтнос и др.).

Д.Г. Лавринов в диссертационном исследовании «Динамика этнокультурной идентичности в условиях глобализации» учитывает позиции одновременно трех подходов (примордиального, инструментального, конструктивистского) при определении термина этнокультурной идентичности. Так, по его мнению, данное понятие – это «феномен, обусловленный как ментальным опытом народа, так и социальными, экономическими и политическими факторами его бытия; как межэтническими и межнациональными взаимодействиями, так и политико-идеологическими стратегиями этнонациональных элит» [67, с. 36].

Далее, Д.Г. Лавринов обозначает структуру этнокультурной идентичности, выделяя три взаимосвязанных компонента: 1) самосознание народа; 2) чувственно-эмоциональный аспект; 3) ментальность.

Первый компонент (самосознание) проявляется с помощью единого комплекса проявляющихся во времени и взаимосвязанных процессов:

- сознательное выделение общности из ряда аналогичных образований на основании этнокультурных признаков;
- этнокультурная идентификация в соответствии с установками и традициями общности (образ жизни, язык, родственные связи, территория) и выработка подходящего этнонима;
- создание собственного мифа народа в отношении культуры, территории, языка;
- созревание авто- и гетеростереотипов, способствующих осознанному оцениванию качества этнокультурной инаковости, а также формирование субъективных факторов самоидентификации;

- понимание собственных интересов и культурно-исторических целей общности, актуальных оснований социальной консолидации – все это и способствует её выходу на новую ступень историко-политического развития.

Второй компонент структуры этнокультурной идентичности отражает чувственно-эмоциональный аспект, в частности, речь идет о сакральном переживании и демонстрации единства своей общности. Он образован совокупностью чувств, которые возникают из иррациональных форм отношений к собственной этнической группе.

Третий компонент структуры – ментальность, образующая потенциальную, неявную сферу этнокультурной идентичности. По мнению Д.Г. Лавринова, ментальность – это «спонтанное, органичное, преимущественно иррациональное манифестирование единства и самотождественности народа» [67, с. 37]. Она содержит в себе культурную память об опыте адаптации этноса ко всем историческим, природным, политическим обстоятельствам, воздействующим на его целостность и функциональность как «единицы выживания» [67].

Согласно И.В. Малыгиной, самосознание, ментальность и чувственно-эмоциональные компоненты остаются неизменными по форме на протяжении всей истории развития этнической общности, а также создают стабильную синхроническую «горизонталь» структуры этнокультурной идентичности. Однако в новых исторических условиях данные компоненты наполняются другим ценностно-смысловым содержанием, которое способствует успешному приспособлению к обновленным социально-природным обстоятельствам. Вследствие этого, по мнению И.В. Малыгиной, в структуре этнокультурной идентичности следует выделить несколько разновременных слоев, образующих её диахроническую вертикаль. В основании находится родовая идентичность, в середине – этническая идентичность, в верхнем слое – национальная идентичность. Следует уточнить, что обозначенные структурные элементы этнокультурной

идентичности не противостоят друг другу, а действуют как взаимодополняющие.

Итак, мы полагаем, что феномен этнокультурной идентичности обусловлен как интеллектуально-рефлексивными, так и иррациональными процессами. Смена исторических эпох ведет к частичным преобразованиям и синтезу «старых» и «новых» идентификационных оснований. В результате эволюционного процесса феномен этнокультурной идентичности представляет собой сложное напластование различных исторических форм.

## **1.2. Теоретические основания социального конструктивизма**

Исследование концепций социального конструктивизма подразумевает обращение к термину «конструкция», который стал употребляться в философии постмодернизма в ином истолковании. Под «конструкцией» понимают нечто подвижное, плюралистическую систему смыслов. Она порождает бесчисленные ассоциации у человека, воспринимающего текст как нелинейную энциклопедию с перекликающимися разделами [57].

Ф. Коркюф, исследуя конструкции, писал, что они созданы на социальной арене акторами и их следует называть конструкциями второго порядка, конструкциями конструкций [57].

В «Социологическом словаре» Н. Аберкромби, С. Хилла и Б.С. Тернера утверждается, что «наиболее известное социологическое исследование, построенное на феноменологических принципах, представлено работой П. Бергера и Т. Лукмана "Социальное конструирование реальности"» [1, с. 344]. Действительно, П. Бергер и Т. Лукман обращаются к феноменологической философии и социологии А. Шютца и указывают на то, что действующие субъекты (акторы) способны конструировать саму социальную реальность.

Однако сами авторы отвергают подобное отнесение их теории исключительно лишь к феноменологии. Конечно, применяемые

гносеологический подход и категориальный аппарат имеют внешнюю схожесть, но главные цели двух подходов различны. Существенными их различиями можно считать, с одной стороны, отрицание феноменологами существования объективной социальной реальности, с другой стороны, феноменология лишь описывает события, затем объясняя их. Теория конструирования социальной реальности, напротив, ориентирована на преобразование действительность. П. Бергер и Т. Лукман указывают на то, что действующие субъекты (акторы) способны конструировать саму социальную реальность. Поведение акторов, конструкции первого порядка, обозначаются как «структуры обыденного мышления в мире повседневной жизни» [14, с. 32]. По мнению социологов, необходимым условием гуманного социального мира является характер знания и осознание актором результатов своего конструирования. Таким образом, все это дает основания рассматривать данную концепцию в качестве самостоятельного методологического подхода в современной социологической теории.

Томас Лукман в первую очередь занимался изучением современных плюралистических обществ. В более узком смысле он исследовал, как достигается стабильность общества с помощью социальных институтов, к которым причисляются, например, этнические общества и религиозные группы.

По мнению Т. Лукмана, институты выполняют контролирующую функцию. Примером выступают религиозные институты, имеющие дело с морально-нравственными ценностями, они занимаются производством и распределением различных значений. Актуальным является и соперничество между социальными институтами за право конструировать ценности и смыслы.

Существует небольшое количество всеобщих разделяемых значений, являющихся чертой современного общества. По словам Т. Лукмана, самая большая опасность для общества – идея его бесклассовости и национального предназначения. Общество, построенное на идее структурного плюрализма,

характеризуется как современное с иерархией социальных ценностей. Но и иерархичность не спасает его от кризиса значений. Одним из центральных аспектов плюрализма выступает необходимость соревновательности групп и классов между собой. Исходя из этого, Т. Лукман заключает, что любого вида толерантность и терпимость – главные общепринятые ценности современного общества.

В развитых странах каждый член общества подчиняется какой-либо системе значений, принадлежащей конкретному социуму. Главной целью подобной подчиненности является поддержание и сохранение стабильности. Т. Лукман считает, что устойчивость общества достигается благодаря легитимизации морали и профессиональной этике. Несмотря на все принятые меры, в человеческом сообществе постоянно будет присутствовать недовольство, хоть и в различных концентрациях. В целях сдерживания разреженности и создается система значений, правил, норм, распространяющаяся на все общество.

Т. Лукман приходит к выводу, что социальная реальность строится посредством коммуникативного действия и социальной интеракции. Жанры как образцы коммуникации, представляются как подобие социальных институтов. Общество на рубеже тысячелетий оказалось в состоянии кризиса смыслов и всеми способами старается поддерживать мирные правила существования с помощью коммуникационного действия. Т. Лукман указывает на то, что именно плюрализм способствует разрушению смысла индивидуальной идентичности.

Стоит различать онтологический и эпистемологический конструктивизм. Согласно первому подходу, все факты – человеческие конструкции, а реальность – «продукт познающего и основывается на дискурсе» [20, с. 120]. Как отмечает М. Бунге, в онтологическом конструктивизме все факты являются идеями, то есть между ними не существует принципиальной разницы. Согласно второму подходу, все

концепции и теории – конструкции, принадлежащие научному сообществу [138].

Д.С. Циванюк, анализируя понятие «конструктивизма» и историю развития конструктивистских концепций, указывает на взаимосвязь данного феномена с социокультурной ситуацией и генезисом знания, а также его производством [121]. Кроме того, конструктивизм следует понимать в двух значениях: в широком как новую парадигму с собственной онтологией, эпистемологией, методологией и этикой, где познание рассматривается не как отражение объективной реальности, но как конструирование знания и этой самой реальности; в узком как наименование конкретного направления в психологии и социологии. Конструктивизм в современной гуманитарной мысли становится одной из перспективных исследовательской программ.

С именем американского социолога У. Томаса также связано зарождение конструктивистской парадигмы. По мнению исследователя, индивид, определяющий некоторые ситуации как реальные, делает их реальными в своих последствиях [12]. Исходя из этого утверждения, Е.А. Белякова в диссертационном исследовании выделяет два положения конструктивистского подхода: «во-первых, социальная реальность формируется в результате активной деятельности индивидов, определяющих некоторые ситуации как реальные; во-вторых, процесс определения, по сути, становится процессом создания этой реальности в контексте последствий, то есть социальных действий» [12, с. 21].

М.В. Смагина в статье «Социально-конструктивистская парадигма в социальном знании как альтернатива традиционной методологии» обосновывает антифундаменталистский пафос конструктивизма, идея заключается в том, что «не существует фундаментальной реальности или очевидных оснований, направляющих любую форму интеллектуальной активности в области исследований социальных наук» [101, с. 72].

По мнению М.В. Смагиной, становлению социально-конструктивистской парадигмы способствовала серия «поворотов» в области

социального познания: во-первых, это «лингвистический поворот», осуществившийся благодаря достижениям постструктурализма и деконструктивизма (труды Ж. Бодрийяра, Р. Барта, Ж. Дерриды, М. Фуко); во-вторых, это «интерпретативный»; в-третьих, «культурно-исторический поворот», который проявляется в возрождении нарративной истории, обращающей внимание на события, культуру и человека. Ряд подобных «поворотов» подвергают сомнению утверждение, что методологии, используемые в научном знании, обладают универсальными и вневременными свойствами. Из этого следует, что ограниченность отдельных методологий подталкивает многих теоретиков использовать совершенно другую парадигму – социальный конструктивизм. В данной парадигме в качестве ключевых факторов научного производства принимают во внимание «такие аспекты научно-познавательной деятельности, как социокультурные, политические, институциональные, коммуникативные и некоторые другие» [101, с. 77].

Оформление социального конструктивизма начинается в работах немецкого философа К. Мангейма и австрийского социолога А. Шюца. К. Мангейм подчеркивает смешение мотивов исследователя и его социальной среды и отмечает, что «во все времена было трудно отделять личные отношения от окружающих социальных и политических структур» [78, с. 549]. М. В. Смагина указывает на возможности социального конструктивизма, а также на его актуальность в социальных и в естественно-научных областях знания. Именно благодаря данному подходу в центр внимания научного сообщества попало обыденное познание, ставшее одним из важнейших элементов научно-познавательной деятельности и построения запаса знаний, а также играет основополагающую роль в процессе социализации личности.

Анализируя механизмы социального конструктивизма, следует рассмотреть работу Дж. Р. Серла «Конструирование социальной реальности», где выделены два типа фактов: 1) «грубые», существование

которых объективно и независимо от наличия социальных институтов; 2) «институциональные» факты, зависящие от существования социальных институтов. По словам Дж. Р. Серла, многие ученые считают всю реальность произведением человека, таким образом, утверждается, что не существует «грубых» фактов и все они зависят от сознания человека. Дж. Р. Серл, напротив, придерживается мнения, что имеют право на существование оба типа фактов. Более того, желая более конкретно их представить, он вносит различия между правилами, разделяя их на «регулятивные» и «конструктивные». Далее, исследователь сделал вывод, что определенные правила способны лишь координировать действия, существующие изначально, когда другие правила занимаются конструированием систем. Дж. Р. Серл упоминает и о том, что «институциональные» факты сохраняют свою активность лишь внутри самой системы, существующей благодаря конструктивистским законам.

По мнению Дж. Р. Серла, социальную реальность возможно понять благодаря тому, что существуют свойства, принадлежащие объекту, и свойства, зависящие от наблюдателя. Он отмечает, что «функции никогда не присущи объекту; они назначаются относительно интересов пользователей и наблюдателей » [99, с. 14]. Дж. Р. Серл выделяет два вида функций: 1) агентивные – «предмет использования, которое агент прикрепляет к объекту, например, функция ванн служить для принятия ванн»; 2) неагентивные – «это естественно происходящие причинные процессы, к которым мы назначили цель, например, функция сердца качать кровь» [99, с. 79].

По словам Дж. Р. Серла, для понимания социальных фактов необходимым условием является коллективная интенциональность – «такое свойство разума, посредством которого он направляется на объекты и состояния мира» [99, с. 78]. Далее, исследователь выделяет свойства социальной реальности, необходимые для возникновения фактов разных типов. Во-первых, это самореферентность большинства социальных понятий, которые принимаются людьми, как обязательные и необходимые (деньги,



собственность). Во-вторых, возможность употреблять перформативные высказывания в создании институциональных фактов («Суд постановил» – не просто описание действия, а само действие, акция). В-третьих, «логический приоритет» «грубых» фактов на институциональными, потому что последний существует в конструируемых действиях. В-четвертых, главенство социальных действий над социальными объектами. В-пятых, большое значение имеет лингвистический компонент для институциональных фактов и для создания социальной реальности. Стоит различать факты, зависимые и независимые от языка, и учитывать особенности самого языка, который категоризирует и упорядочивает мир.

Согласно Джону Серлу, социальный институт есть «любая коллективно принимаемая система правил (процедур, практик), дающая возможность создавать институциональные факты» [99, с. 26]. Цель социального конструирования реальности исследователь видит в соединении базовой онтологии с социальной действительностью, в ходе чего основополагающее место уступается коллективной интенциональности и наложению функций на объекты, которые не выполняют своих функций без наложения. Во время перехода от коллективного наложения функций к созданию институциональных фактов узловым моментом становится наложение статус-функции, либо общепризнанный коллективный статус с прикрепленной впоследствии функцией.

Так, Дж. Р. Серл определяет социальную реальность как специфическое онтологическое образование, воспроизводство и перманентное конструирование, которое базируется на трех основаниях: назначение функции, коллективная интенциональность и конструктивные правила [99, с. 7-10]. Взаимодействие данных факторов демонстрирует институциональную основу жизни общества. Социальная реальность существует только потому, что люди её воспринимают в таком ключе, используют подходящий социокультурный код в качестве основанного принципа своей жизнедеятельности и таким способом насыщают его

онтологическим содержанием. Кроме того, данное содержание олицетворяет собой систему институциональных фактов, то есть «статус-функций», которые опосредуют идентификацию социальных объектов, указывают на их существование и выражают «паттерны человеческой деятельности» [99, с. 15].

Джон Сёрл в своей работе «Конструирование социальной реальности» обосновал тот факт, что особенностью человеческой жизнедеятельности является не только её социальность, представляющаяся природным феноменом, способным к ролевому взаимодействию, но и возможность конструировать социальную реальность. Все это возможно благодаря человеческому сознанию и структурообразующим формам, присутствующим в социальной реальности.

### **Выводы первой главы**

Итак, мы рассмотрели теоретические основания феномена этнокультурной идентичности, обращаясь при этом к различным трактовкам понятий «этнoса», «этничности», «идентичности», «этнической идентичности», «культурной идентичности».

В научном дискурсе существует несколько противоположных точек зрения на природу понятия «этнoса». С одной стороны, под этносом понимается общность (народ), дифференцирующая себя от других, исходя из реально существующих естественных признаков. С другой стороны, этнос истолковывается как интеллектуальная конструкция, идеализированный продукт. Последняя точка зрения представляется на сегодняшний день наиболее актуальной и востребованной, однако, говоря о конструктивистской природе этноса, стоит обозначить тот факт, что при конструировании задействованы и те самые, реально существующие признаки, которые являются определяющими для первой точки зрения.

Вариации интерпретаций этничности зависят от того, в рамках какого подхода — примордиализма, инструментализма, конструктивизма — мы

будем рассматривать данное понятие. В примордиализме под этничностью понимается исконная, биологическая характеристика человека, его врожденное свойство; основания для идентичности черпаются индивидом непосредственно в самом этносе. В инструментализме этничность воспринимают как инструмент или средство для достижения политических, экономических целей правящей элитой, а также как символический капитал, который можно мобилизовать в самых различных целях; основания для идентичности расположены вне этноса. В конструктивизме под этничностью подразумевают субъективную конструкцию, воображаемую общность, сконструированную на основе веры в единый миф об общей культуре и истории; основания для идентичности находятся как вовне, так и внутри самого этноса. Так, мы выделяем три подхода к этничности: примордиалистский, инструменталистский и конструктивистский.

Анализ понятий «этнос» и «этничность» показал, что существуют различные точки зрения на их сущность, это лишний раз подтверждает актуальность данных дефиниций.

Изучение дискуссий, посвященных вопросу идентичности, позволило выявить неоднозначность его трактовки в трудах российских и зарубежных исследователей. Основные подходы к исследованию понятия идентичности были обнаружены в психологии, социологии, философии, этнологии и т.д. Так, в психологии идентичность рассматривается как процесс, поддерживающий и обеспечивающий цельность личности; в социологии как отождествление индивида с другими людьми, социальными группами; в философии как категория, применяемая для описания индивидов и групп как устойчивых целостностей.

Таким образом, несмотря на многочисленные понятия идентичности, можно выделить несколько общих моментов в понимании данного феномена: во-первых, идентичность представляет собой многоуровневый концепт, состоящий из нескольких компонентов (социальный, личностный,

этнический и др.); во-вторых, идентичности присущи свойства незаконченности, последовательных изменений.

В ряде научно-исследовательских работ наличествует две точки зрения в отношении понятий «культурная идентичность» и «этническая идентичность». Первая говорит об отождествлении данных дефиниций; позиция, связанная с утверждением, согласно которому вся культура существует только в этнических формах. Вторая повествует о противопоставлении «культурной» и «этнической» идентичностей; позиция, настаивающая на биологической предзаданности этнической идентичности. Однако, на наш взгляд, вышеприведенные точки зрения уже не могут претендовать на главенствующие позиции. В связи с этим и появляется синтетический сплав отдельных дефиниций в единый понятийный комплекс, приведший к образованию понятия «этнокультурная идентичность».

В отношении самого феномена этнокультурной идентичности можно заключить, что он включает в себя три основных структурных компонента: 1) самосознание; 2) чувственно-эмоциональный аспект; 3) ментальность. Компоненты характеризуются тем, что, с одной стороны, остаются неизменными по форме, с другой стороны, в условиях социокультурных трансформаций они наполняются новыми конструкциями, способствующие успешному приспособлению к окружающей действительности. Кроме того, обозначенные структурные элементы этнокультурной идентичности не противостоят друг другу, а действуют как взаимодополняющие.

В настоящее время феномен этнокультурной идентичности представляет сложное напластование различных исторических форм, полученных в результате эволюционного процесса. Таким образом, рассмотрев структурные элементы понятия, мы понимаем под этнокультурной идентичностью полисемантический конструкт, обусловленный интеллектуально-рефлексивными и иррациональными процессами, содержание которого представляет собой синтетическое построение традиционных и современных идентификационных компонентов.

Изучение дискуссий, посвященных вопросу социального конструктивизма, позволило обнаружить четыре его основных момента. Во-первых, конструктивизм в современной гуманитарной мысли становится одной из самых перспективных исследовательской программ и его следует рассматривать в качестве методологического подхода. Во-вторых, социальную реальность стоит понимать как перманентное конструирование посредством коммуникативного действия и социальной интеракции. В-третьих, процесс познания рассматривается не как отражение объективной реальности, а как конструирование знания действующим субъектом (актором). В-четвертых, обыденное сознание конструируется наравне с научным. Таким образом, мы заключаем, что и этнокультурная идентичность является конструируемым феноменом социальной реальности.

## **2. КОНСТРУИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ**

В данной главе на основе результатов, полученных в первой главе, проводится анализ национальных кинематографических школ Китая и Индии, с целью выявления их специфических особенностей. Далее приведен философско-искусствоведческий анализ двух кинопроизведений кинематографических школ Китая и Индии, позволяющий сделать выводы о современном понимании того, что есть китайская и индийская этнокультурные идентичности в настоящее время.

### **2.1. Специфика национальных кинематографических школ Китая и Индии**

Цель настоящего параграфа заключается в том, чтобы выявить специфические черты национальных кинематографических школ Китая и Индии, что в дальнейшем послужит основой для философско-искусствоведческого анализа кинопроизведений китайского и индийского кинематографа («Натюрморт», 2006, Китай, реж. Цзя Чжанкэ; «Ченнайский экспресс», 2013, Индия, реж. Рохит Шетти).

История китайского кинематографа началась с киносеанса, который состоялся в июне 1896 г. в шанхайском парке Сюйюань. В народе сохранилось предание о том, как в Шанхай прибыл пароход из Франции. С него сошел испанец Галлен Бока, привезший с собой кинопроектор и первые короткометражные фильмы братьев Люмьер. Невиданное изобретение стали называть представлением «западного театра теней».

Изначально показы организовывались в парках, традиционных чайных, гостиницах и увеселительных заведениях, а просмотр кинофильма приравнивался к таким видам отдыха, как чаепитие, беседа. Позднее, в 1903

г., когда был открыт первый специализированный кинотеатр, кино стало приобретать все большую независимость от других видов досуга.

Однако кинематограф основательно закрепился в массовой культуре тогда, когда в императорской резиденции императрицы Цыси были запрещены любые кинопоказы. Это случилось по причине того, что во время первого показа во дворце произошло возгорание проекционного оборудования, расцененное Цыси в качестве дурного знака. Кино, несмотря на запреты, к тому времени уже прочно обосновалось практически во всех крупных городах Китая.

В первые годы существования кинематографа китайская публика довольствовалась только представлениями «западного театра теней», и только в 1905 г. появился собственный китайский фильм «Гора Динцзюнь», снятый в фотоателье «Фэнтай» с участием солистов пекинской оперы. Режиссером картины был Жэнь Цинтай, которого и принято считать основоположником китайского кино. По сути, эта кинокартина – пекинская опера в трех частях: «Прошусь на службу», «Фехтование» и «Скрестим оружие». Однако именно этот фильм поставил точку отсчета в становлении национального кино.

Следующая веха становления китайского кино – появление первого специализированного журнала о кино «Утренняя звезда», который появился в начале 1920-х гг., когда началось осмысление роли нового искусства в жизни общества. Так, Хун Шэнь указывал на то, что кино – «совершенный механизм для распространения культуры», способствующий повышению общего культурного уровня населения [40, с. 21]. По мнению Ли Миньвэя, одного из основоположников китайского кино, его кинокартина «Чжуан-цзы испытывает свою жену» (1913) имеет ярко выраженную национальную основу и дух. Фильм поставлен по пьесе «Чжуан Чжоу снится что он бабочка», в основе которой традиционный сюжет с комедийным эффектом. Иначе говоря, Ли Миньвэй национальную основу видел в китайских пьесах,

древних легендах, каких-либо старых преданиях, передававшихся из уст в уста.

Немаловажным событием первых двух десятилетий является и образование собственных кинокомпаний («Минсин», «Тяньи»). В 1920-е – начале 1930-х годов компания «Минсин» специализировалась преимущественно на производстве психологического кино, обращаясь в большей степени к произведениям писателей-сентименталистов. Кинокомпания «Тяньи», основанная в 1925 году братьями Шао, придерживалась принципов высокой скорости кинопроизводства и больших кассовых сборов. Фильмы, выпущенные компанией, воплощали в жизнь следующие идеи: во-первых, внимательное отношение к старым нормам морали и старым представлениям; во-вторых, распространение китайской культуры. Кинокомпания «Тяньи» большое внимание уделяла производству костюмированного исторического кино, предполагая, таким образом, что в подобных фильмах содержатся традиционные нравственные идеалы и добродетели, так необходимые для общественного сознания и жизни китайского народа.

Дальнейшее развитие кинематографа напрямую связано с исторической обстановкой, сложившейся в Китае, после вторжения японцев в Маньчжурию (18 сентября 1931 г.) и японской интервенции (28 января 1928 г.). По этой причине частично прекратили кинопроизводство крупнейшие кинокомпании Шанхая.

Война с Японией выступила тем самым катализирующим фактором, который впоследствии полностью изменил форму и содержание китайского кинематографа. В этот важный и опасный для нации период многие кинематографисты вынуждены были пересмотреть свои взгляды на кино и общество, а также на жизнь в целом. Именно тогда в сознании людей набирают силы идеи национализма, нашедшие свое воплощение и в кинематографе, например, в фильме «Сплотимся, когда Родина в опасности».



Кроме того, в это время снималось много новостных хроник, посвященных военным действиям.

В 1930-е гг. набирала обороты кинокомпания «Ляньхуа», выпускавшая кинофильмы под влиянием социалистических идей. Большая часть производимых картин отображала проблемы современного общества. Все чаще стали появляться фильмы, посвященные противостоянию империализму и феодализму («Заря», «Три модные девушки», «Яростный поток»). Например, вышедшая картина «Дети тревог» посвящена политическим событиям в Китае. Фильм повествует о молодых интеллигентах, оставивших свои дома и ушедших на фронт, чтобы сражаться с японцами за свободу своей страны.

В это же время появились первые кинематографические теории, положившие начало киноэстетике. В кинособобществе возникла «теория мягкости», основоположниками которой стали Хуан Цзямо и Лю Наоу. Её идея заключается в противопоставлении различных функций кино: его социальной значимостью, своевременностью, значением как вида искусства и как способа развлечения [40, с. 46].

В 1936 году выпустили фильм «Кровь на Волчьей горе», который отличался неведомой для того времени эстетикой. В кинокартине метафорическим образом переплетаются притча и реальность, демонстрируется оригинальность кинематографического мышления, а за названием кинофильма и в нем самом скрыта история всего народа, история китайской революции и революционных волнений. Картина «Кровь на Волчьей горе» вызвала глубокие патриотические чувства у зрителей и стала предвестником будущих социально-политических перемен.

Китайский кинематограф в годы японской оккупации и Второй мировой войны был наделен особенными чертами, в нем еще больше стал присутствовать дух национализма и утилитаризма.

В период с 1937 по 1945 год появляются такие понятия как «киноостров» и «тыловое кино», употребляемые при обозначении

кинопродукции, выпущенной в это время в Шанхае. После того как город был занят японцами, они взяли под контроль все средства массовой информации, а кино стало инструментом политической пропаганды, эффективно используемым средством в идеологической войне. Однако кинематографистам все же удалось наладить кинопроизводство в Шанхае с помощью многих кинокомпаний, расположенных на территории международных концессий, которые не понесли серьезного материального ущерба и не испытали на себе сильного влияния японских оккупантов. В годы существования шанхайского «киноострова» выпускали преимущественно националистические киноновеллы, документальные хроники и другие фильмы о войне, способные укрепить моральный дух китайцев в борьбе с врагами.

Наиболее самобытный режиссер периода шанхайского «киноострова» – Фэй Му, разработавший свой собственный кинематографический стиль, жанровую специфику, которая сформировалась под влиянием традиционного китайского театра, классической прозы, поэзии, живописи и теории К.С. Станиславского.

В 1940 году Фэй Му снял фильм «Конфуций» по мотивам сочинения известного философа «Беседы и суждения». Работая над фильмом, режиссер изучил характер великого мыслителя, его психологический образ, а также создаваемый им идеал борьбы за всеобщее процветание Китая. Главная идея всего фильма – успешное переустройство государства возможно, если только каждый отдельный человек начнет преобразовывать свою жизнь.

В 1932 году было образовано марионеточное государство Маньчжоу-го, где в прокат выходили в основном зарубежные ленты и фильмы японских кинокомпаний. Там и был образован центральный офис Кинематографического союза (21 августа 1937), созданный в противовес шанхайскому «киноострову». Он являлся крупнейшей специализированной структурой, руководящей съемками, распространением и прокатом кинофильмов.

Кинематографический союз специализировался на производстве фильмов трех типов: развлекательных, пропагандистских и хроникальных. Развлекательные кинофильмы приобрели наибольшую популярность. Именно в комедиях часто использовали не только юмористические приемы, но и специфические черты самобытной культуры. В пропагандистских фильмах четко прослеживалась политическая идеология «континентальной Японии», что вызывало у китайцев еще большую неприязнь и неприятие новых идеологических принципов. Таким образом, среди художественных кинокартин Кинематографического союза популярностью у зрителей пользовались лишь развлекательные фильмы (комедии, музыкальные фильмы, фильмы для детей).

Стоит отметить, что Маньчжоу-го – многонациональный район, на котором проживали маньчжуры, ханьцы, монголы, корейцы, японцы и др. Несмотря на то, что Япония считала эти земли своими, основным населением данной территории были ханьцы и для них эта земля исконно китайская. Именно поэтому пропагандистские фильмы Кинематографического союза вызывали у китайцев ненависть к японским оккупантам.

Впоследствии противостояние интервентам постепенно превратилось в участие во Второй мировой войне, в связи с чем в кинематографе все громче стали звучать националистические убеждения. И все, что происходило в обществе, находило свое отражение в кино, а все, что показывали в кино, сильнейшим образом влияло на общественное сознание.

В августе 1945 года закончилась война, длившаяся для китайцев восемь лет. С трудностями послевоенного времени столкнулся каждый человек, кроме того большая часть населения Китая полностью утратила веру в свое правительство. Китайский кинематограф переживал не самые лучшие времена, степень отставания от Америки можно было только представить. Если в годы войны кино было вынуждено служить делу борьбы с врагом, то теперь его роль изменилась, от него ждали помощи в государственном строительстве. А это значит, что каждый кинодеятель должен был создавать

кинопроизведения, призванные стабилизировать общественную жизнь. Сделать это можно было только путем внедрения в кино идей, которые бы культивировали уважительное отношение к собственным национальным особенностям.

В эти годы кинопроизводством занимались преимущественно кинокомпании «Куньлунь» и «Вэньхуа», кинособрество «Ляньхуа», соответственно, китайских фильмов было крайне мало. Кинособрество «Ляньхуа» специализировалось на производстве социального кино, где главным были только истории реальных людей, а не каких-то идеализированных персонажей. Одна за другой были сняты киноленты, («Весенние воды текут на восток», «Да здравствует госпожа!», «Весну нельзя остановить»), которые надолго полюбились массовому зрителю.

В 1948 году состоялся съезд деятелей кинематографии, темой которого стали «Вопросы дальнейшего пути развития китайского кинематографа». Необходимость в этом назрела еще со времени «тылового кино», когда обозначались уже первые признаки однонаправленного развития китайского кино. На съезде кинематографисты обсуждали вопросы, касающиеся будущего китайского киноискусства, векторов его развития, эффективного сосуществования с системой цензуры, ограниченного объема финансирования, избытка американских фильмов на местном рынке. Самая главная проблема, по мнению деятелей кино, гнет цензуры, который необходимо было преодолеть совместными усилиями. Только решив эти проблемы, китайский кинематограф обрел бы надежду на будущий прогресс. Позднее подобные съезды проводились неоднократно.

В целом китайское кино послевоенного периода копировало ту кинематографическую систему, которая существовала ранее в Шанхае и Нанкине. Кроме того, каждое произведение режиссера – это не только трансляция конкретных идей эпохи, но и режиссерская модель окружающего мира, сконструированная под влиянием традиционных нравственных установок и собственных убеждений.

Начавшийся в стране новый исторический период, после создания КНР в 1949 году, сопровождался реформами и преобразованиями в области киноязыка, который должен был отвечать требованиям новой формы общественного сознания и отличаться от старых норм киноискусства. Сильное влияние на китайское кино в эти годы оказала советская школа кинематографистов и язык документалистики. Руководители страны были убеждены в том, что социалистическая культура, - это высшая точка человеческого развития.

В марте 1953 года прошли два съезда – Первый съезд киносценаристов и Всекитайский съезд деятелей киноискусства, на которых говорилось о необходимости сращивания идеологических принципов и реализуемых кинопроектов. Кинопроизведения должны были отражать дух своего времени и глубокий патриотический настрой всей нации. В качестве удачного примера на съезде приводят фильм «Седая девушка», идея которого заключалась в том, что именно новое общество избавляло человека и нацию в целом от страданий. В основу сюжета легла одноименная опера «Легенда о седовласой красавице».

Однако, несмотря на стремительное увеличение числа снимаемых фильмов, кинематограф выполнял преимущественно идеологическую функцию. С 1961 по 1966 г. китайское кино развивалось согласно курсу, намеченному партией, суть его заключалась в нескольких пунктах: регулирование всех этапов кинопроизводства со стороны руководства, содержательность сюжетов, рост качества кинофильмов. Таким образом, во всех фильмах данного периода слышался голос идеологии.

В годы «культурной революции» многие кинодеятели и их картины подвергались общественному осуждению. Появился даже термин – «пустые годы», относящийся к периоду с 1966 по 1970 год, когда возникли многочисленные критические статьи, разоблачающие лучшие кинообразцы 1930-х- 40-х годов. Крайности этого времени вылились в то, что многие

деятели культуры отказались от идей революции и покинули КНР, либо больше не занимались кинопроизводством.

Китайский кинематограф постреволюционного периода<sup>1</sup> характеризуется, с одной стороны, открытостью для взаимоотношений с зарубежным киносообществом, с другой, относительной степенью свободы в высказывании ранее недопустимых взглядов на жизнь общества. Другими словами, кино перестало восприниматься партийным руководством как инструмент идеологии, а также как зеркало общественной жизни.

В период с конца 1970-х до середины 1980-х годов темпы кинопроизводства значительно возросли, появилось большое количество цветных фильмов. В это время активизируется четвертое поколение кинематографистов<sup>2</sup>, которые почувствовали необходимость в обращении к западному кинематографу, чтобы создать качественно новые произведения. Они практически полностью отказались от поклонения единой кинематографической форме, а отдали предпочтение синтетическому многообразию киноязыка.

Режиссеры четвертого поколения поднимают такие темы, как превратности истории, человеческая судьба в жерновах этой истории и человек вообще. Выбор такой направленности во многом определен тем, что они на себе испытали все тяготы «культурной революции». Для них по-прежнему были актуальны фильмы о войне, но теперь их больше интересовал сам человек в этих условиях («Тоска по Родине», «Вечерний дождь»). Кроме того, они большое внимание уделяли особенностям языка кино, в частности, ставку делали на естественность и постепенный отказ от условностей театрализации. Большое влияние на работы четвертого поколения оказал итальянский неореализм, воспевающий красоту повседневности из жизни обычных людей.

---

<sup>1</sup> Период после Великой пролетарской культурной революции (1966-1976)

<sup>2</sup> Хуан Цзяньчжун, Ян Яньцин, У Тяньмин, Се Фэй, Ван Хаовэй, Лу Сяоя и др.

Таким образом, сознание кинематографистов стало более свободным и раскрепощенным, нацеленным на новые свершения. Достижения режиссеров четвертого поколения впоследствии составили основу для работы пятого поколения кинематографистов.

Основные силы пятого поколения кинорежиссеров<sup>3</sup> сконцентрировались в Пекинском институте кинематографии, в рамках так называемой «Группы 78». В их картинах, выпущенных с 1984 по 1989 годы, отчетливо прослеживалась творческая индивидуальность и самоценность каждого автора. Главным мотивом их работ стали постоянно развивающаяся политическая система и неразрывная взаимосвязь прошлого и настоящего Китая. Молодые кинематографисты ориентировались не только на китайский кинорынок, но и на запросы мирового кинообщества, поэтому они осознавали тот факт, что должны были превзойти всех своих отечественных предшественников.

Мастера пятого поколения создавали экспериментальные фильмы, демонстрировавшие бунтарский дух, и отстаивали права на собственное видение политики, культуры, нравственности, истории и эстетики. основополагающие темы многих их фильмов, так или иначе, связаны с поиском универсальных, общечеловеческих ценностей.

Картина «Красный гаолян» (1987) режиссера Чжана Имоу – одна из главных киноработ, которая выступает своеобразным итогом всех достижений пятого поколения кинематографистов. Кинопроизведение изобилует всевозможными знаками и символами, связывающими воедино весь сюжетный ряд. В целом картина воспекает «народный дух», волю к жизни и свободу.

Таким образом, все усилия мастеров пятого поколения были направлены на преодоление идеологических предрассудков, что говорит о начавшихся переменах в стране, также они пытались изменить подход к

---

<sup>3</sup> Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, У Цзыню, Чжан Цзюньчжао, Чжан Цзянья, Ся Ган, Ли Шаохун, Лю Мяомяо, Инь Ли, Люй Лэ и др.

созданию кинопроизведения. Кроме того, кинематографисты совершили первые попытки найти баланс между изучением западной культуры и сохранением своей национальной специфики.

Экономический подъем, начавшийся в 1990-е годы, стал определенным стимулом к развитию китайского кинематографа. Фильмы начала 1990-х по замыслу руководства страны главным образом должны были решать пропагандистские задачи и не подчиняться экономическим рычагам. Однако, несмотря на все препятствия со стороны идеологического аппарата, развлекательное кино стало занимать все более уверенные позиции на отечественном кинорынке.

В 1992 году в ходе XIV съезда КПК было объявлено о намерении перейти от плановой экономики к рыночной. В результате этого события в социокультурной жизни Китая начались крупномасштабные перемены, произошел пересмотр ценностей, а на политику, экономику, искусство оказало сильнейшее влияние так называемое «общество потребления». Кино еще сильнее стало воздействовать на понимание окружающего мира, формировать культуру и потребности аудитории.

Пятое поколение кинематографистов продолжало активно работать, в частности, Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ получили наибольшее международное признание. В 1992 году картину Чжана Имоу «Подними красный фонарь» номинировали на премию «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», а в 1993 году картина Чэня Кайгэ «Прощай, моя наложница» получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале. Главной отличительной чертой их творчества является неустанный поиск нового, что и делает их кинопроизведения совершенно неповторимыми и уникальными в своем роде.

После того как Китай взял курс на рыночную экономику, кинорынок начал руководствоваться принципами экономической целесообразности. Многие кинокомпании, ставшие автономными, сделали ставку на развлекательное кино. На экранах появился большой массив голливудской



кинопродукции, год от года увеличивалось количество фильмов, снятых в результате международного сотрудничества. Наибольшую популярность приобрели боевики, они составили четверть от общего числа выпускаемых фильмов. Однако в это время заявило о себе следующее поколение кинематографистов, которые пытались найти новый путь для развития китайского кинематографа.

Шестое поколение кинематографистов<sup>4</sup> в большинстве своем родилось в 1960 – 1970-е годы, а в 1980 – 1990-е годы они обучались в кинематографических институтах страны. Получив профессию, они были вынуждены согласовывать, с одной стороны, запросы рынка, общества и государства, с другой стороны, свои собственные эстетические убеждения. Таким образом, поколение молодых режиссеров видело необходимость в том, чтобы идти в ногу с тенденциями развития кинорынка и при этом искать новые формы самовыражения. Они старались не впадать в крайность и не выбирать между коммерческой выгодой и художественными качествами кинопроизведения.

Представители шестого поколения, несмотря на свою молодость, старались превзойти своих предшественников, уже в середине 1990-х они заявили о себе как о мастерах, обладающих собственным жизненным опытом. В них бурлили чувства противоречия, свободолюбия и несогласия с прежними кинематографическими формами и художественными методами. Постепенно они привлекли к себе большое внимание публики и киносообщества.

К числу первых режиссеров «нового» поколения относятся Чжан Юань («Мама», «Негодяй из Пекина»), Гуань Ху («Любовь в Шанхае») и Ху Сюэян («Покинутая», «Пропавшая молодость»). Все это уже были зрелые авторы, использующие необычные методы съемки, новаторские приемы, сильнейшим образом воздействующие на аудиовизуальное восприятие зрителей.

---

<sup>4</sup> Чжан Юань, Ху Сюэян, Гуань Ху, Цзя Чжанкэ, Фэн Сяоган, Ван Сяошуай, и др.

Важным событием второй половины 1990-х годов становится дебютная работа Цзя Чжанкэ «Карманник». По словам самого режиссера, он снял этот фильм из чувства протеста, поскольку очень часто жизнь многих людей замалчивается и говорить о ней считается неприличным [40, с. 190]. Впоследствии героями его киноработ становятся самые разные люди – работники культуры и социальной службы, жители села и воры.

В конце 1995 года Цзя Чжанкэ основал Экспериментальную молодежную кинематографическую группу, членами которой становятся его сокурсники по Пекинскому институту кинематографии Ван Хунвэй и Гу Чжэн. Уже в 2000-е годы кинорежиссер продолжит свои киноэксперименты, а они, в свою очередь, откроют новую страницу китайского кинематографа.

Таким образом, режиссер, выбирая в качестве героя обычного человека, старается представить его в совершенно новом свете, пытается разрушить идеализированное представление о человеке вообще.

В начале XXI века к начавшимся процессам глобализации присоединился и Китай. В результате чего многие ценности приобрели универсальный характер. Так, КНР в условиях глобализации вынужден был отвечать на «новые» вызовы, касающиеся места государства в мировом сообществе, сохранения собственной самобытной уникальности в условиях ускоренного темпа развития финансовых, экономических, культурных, информационных процессов.

Китайский кинематограф в данном контексте стал восприниматься как вид национально-государственного самовыражения, представляющий собой важное социальное явление, отражающее национальную специфику. Главной чертой киноискусства Китая данного периода является сочетание канонов Голливуда и содержательной основы традиционной китайской культуры. С одной стороны, китайская киноиндустрия превратилась в крупнейшую отрасль производства, выпускающую кассовые блокбастеры. С другой стороны, активно развивалось интеллектуальное, малобюджетное кино,

отдельные фильмы которого претендовали называться «произведениями киноискусства».

В целом кинематограф Китая 2000-х годов отражает последствия глобализации и способы противостояния ей: смену ценностных ориентиров, унификацию деятельности человека, экологический кризис, одиночество человека в большом мегаполисе, обособленное существование различных социальных групп и т.д. Однако также можно проследить и наличие признаков интеграции: культивирование общего языка, ценностей, традиций – все те черты, которые позволяют говорить о национальных корнях, базисе культурной идентичности. Так, на экраны выходят исторические фильмы, в которых переплетаются реальные факты с вымышленными легендами («Проклятие золотого цветка», «Дом летающих кинжалов»). Таким образом, история и традиционная культура способствуют интеграции и формированию нового типа культурной идентичности.

Режиссер Цзя Чжанкэ (р.1970), из шестого поколения кинематографистов, как упоминалось ранее, в своем творчестве как раз и обозначил новые национальные традиции китайского кинематографа, где он конструирует современный тип китайской идентичности. В таких фильмах, как «Платформа», «Неведомые удовольствия», «Мир», «Натюрморт», «Прикосновение греха», кинорежиссером зафиксированы социальные изменения и культурные особенности нового Китая.

Тема последствий глобализации наиболее явственно раскрыта в фильме «Мир» Цзя Чжанкэ. Главные герои – «маленькие» люди, работающие в развлекательном парке, содержащем в миниатюре шедевры мировой архитектуры. Они никогда не бывали за границей и лишь их виртуальный, фантазийный мир не имеет границ. Режиссер поднимает проблему искусственности новой реальности, которая наделена лишь многочисленными копиями оригиналов или даже копиями других копий. Внуки крестьян, работавших на полях, теперь занимаются бессмысленным трудом, создавая видимость какой-то деятельности. Режиссер отнюдь не

критикует генеральную линию коммунистической партии, взявшей курс на стремительную модернизацию, а выступает в роли бесстрастного рассказчика, констатирующего случившиеся события.

В его фильме «Натюрморт» два главных героя – мужчина и женщина, ищущие своих родственников. Сюжет утраты родственных и семейных связей, а также попытка их возобновить, характерен для эпохи больших перемен, когда личные интересы приносятся в жертву государственным интересам. Окончательный разрыв с традиционными ценностями, как показано в фильме, невозможен, в итоге все равно человек будет искать утраченные корни, стремиться восстановить нити прошлого с настоящим. Более подробно анализ данной кинокартины будет представлен далее.

Таким образом, в своих фильмах Цзя Чжанкэ бросает вызов устоявшимся нормам китайского кино и кинематографическими средствами создает новый образ страны. Героями его кинокартин становятся самые обычные люди из народа, не такие «приглаженные» и «причесанные», как это было в киноработах предшественников режиссера. Образ города зачастую показан как отсталое, грязное место, где у жителей отсутствует тяга к общительности, дружелюбию и самопожертвованию. Необходимо отметить, что все дальше и дальше уходя от лакированных представлений о КНР, он избегает идеализации всего окружающего пространства и человеческого сообщества.

### *Индийский кинематограф*

Индийское кино представляет собой яркий художественно-эстетический феномен всего мирового кинематографа. История его началась, как и во многих других странах, с первых показов фильмов братьев Люмьер в 1896 году. Собственный первый полнометражный фильм «Раджа Харишчандра» режиссера Дадасахеба Пхальке появился в 1913 году.

Наиболее распространенная классификация индийского кинематографа осуществлена по регионально-языковому признаку, связано это с тем, что в Индии говорят на 447 различных языках и 2 тыс. диалектах, из них более чем

на 20 языках снимают фильмы (сантали, кодагу, садри, рангпури, самбалпури, мишинг, дакхани, кодава, ангика, малави, бьяри, сурьяпури, манипури, догри, авадхи, банджари, гонди, бундели, кашмири, синдхи). Именно эти этнические особенности и послужили фундаментом для формирования национального индийского кинематографа.

Самая крупная региональная кинематография Индии – это *Болливуд*, выпускающий фильмы преимущественно на хинди. Однако сам термин «Болливуд» появился только в 1970-е годы, а до этого киноиндустрию Мумбаи называли хиндиязычным кинематографом. Как известно, первые короткометражки были документальными, такому примеру последовали и пионеры индийского кино, с 1899 по 1913 год они снимали только короткий метр. Впоследствии, с 1913 по 1929 годы, были предприняты попытки экранизировать древнеиндийские эпосы «Рамаяну» и «Махабхарату», например, фильм «Раджа Харишчандра» режиссера Д. Пхальке.

К началу 1930-х популярность хиндиязычного кино возросла до небывалых масштабов, ежегодно стали выпускать более двухсот картин, которые пользовались большим спросом у самого бедного населения. Уже в 1931 году вышла первая звуковая картина «Свет мира» режиссера А. Ирани с изобилием песен и танцев, а в 1937 году – первый цветной кинофильм «Дочь крестьянина». К концу 1930-х годов окончательно установилась система кинопроизводства и проката, которая была заимствована у Голливуда.

Вторая мировая война принесла индийскому кинематографу Болливуда многие запреты, в частности, политическая цензура ограничила количество выпускаемых фильмов в год, не допускались песни национально-патриотического содержания о Махатме Ганди. Все же в конце 1940-х случился своеобразный подъем кинопроизводства, а также стали снимать кинофильмы в духе неореализма. Режиссером Четаном Анадом была снята картина «Город в долине», завоевавшая мировое признание («Гран-при» Каннского кинофестиваля 1946 года) и повествующая о глобальных масштабах социального неравенства.

Период 1950-х-1960-х годов называют «Золотым веком» болливудского кино, это связано в первую очередь с тем духовным подъемом, произошедшим сразу после обретения Индией независимости от Великобритании (1947). В это время наибольшую известность приобретают режиссерские работы Раджа Капура («Бродяга»), Бимала Роя («Два бигха земли», «Неприкасаемая», «Мадхумати») и Мехбуба Хана («Мать Индия»). Они снимают картины, находясь под влиянием итальянского неореализма, и поднимают остросоциальные темы, касающиеся нищеты подавляющей части населения, эксплуатации и угнетения женщин, кастового неравенства. Кроме того, Бимал Рой был первым режиссером, в кинофильмах которого женщины перестают быть второстепенными персонажами. Необходимо отметить, что подавляющее большинство фильмов этого периода – социальные драмы, при этом значительно сокращена доля производства музыкальных фильмов с песнями и танцами. Именно в «золотой век» Болливуда появляется «индийская новая волна», названная так по аналогии с французской «волной», однако основные ее представители были сосредоточены в кинематографе Западной Бенгалии.

В период с 1970-х по 1990-е годы в хиндиязычном кинематографе снимают в массовом количестве романтические мелодрамы с элементами боевиков. В 1970-е культивируется образ «разъяренного молодого человека», противостоящего врагам во имя любви и справедливости, например, фильм «Затянувшаяся расплата» (1973) режиссера Пракаши Мехры. В 1980-е годы кинокартина Миры Наир «Салам, Бомбей» (1988) получает «Золотую камеру» на фестивале в Каннах и номинацию на «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». Фильм повествует о густонаселенных и запущенных кварталах Бомбея (Мумбаи), там кишит будничная жизнь бездомных детей, проституток и сутенеров, показана самая нелицеприятная изнанка жизни этого города. В 1990-е наибольшую популярность приобрели романтические комедии с элементами боевиков, а успех фильма стал зависеть от актерского состава. Всенародную славу

снискали такие артисты, как Аамир Хан («Хочу жениться на дочери миллионера», «Разные судьбы»), Шахрух Хан («Безумная любовь», «Чары колдовские»), Мадхури Дикшит («Влюбленное сердце», «Каприз»).

В 2000-е годы в болливудском кинематографе значительно возросло качество снимаемых кинофильмов, многие получили международное признание. Так, в 2010 году вышла картина «Меня зовут Кхан», поднимающая проблему межнационального вопроса, премьерный показ состоялся на Берлинском кинофестивале.

В целом, несмотря на отдельные образцы высокачественного кино, Болливуд (хиндиязычный кинематограф) по-прежнему специализируется преимущественно на так называемом «шаблонном» кинопродукте с яркими танцами, позитивным сюжетом, зажигательной музыкой и любимыми актерами. Стоит отметить также, что болливудское кино в основе своей содержит архаический сюжет, отсылающий не только к древнеиндийским эпосам «Рамаяне» и «Махабхарате», но и древним санскритским драмам. Гораздо позднее, уже во второй половине XX века, появились и отсылки к голливудскому мюзиклу, а в начале XXI века – к клипмейкерству. Только благодаря подобной невообразимой смеси и появилась одна из самых востребованных индустрий индийского кино.

Другая крупная региональная кинематография Индии – *телугуязычный кинематограф* – расположена в штате Андхра-Прадеш.

Основоположником кинематографа на языке телугу принято считать Рагхупати Найдю, который открывает первый кинотеатр, а затем и кинокомпанию в 1920-е годы. Первые фильмы были сняты по мотивам древнеиндийских легенд и эпоса «Махабхарата».

Все фильмы, когда-либо выпущенные в телугуязычном кино, можно разделить на два блока: 1) кинокартины социальной тематики, снятые в основном в 1940-1960-е годы; это связано с популярностью идей Махатмы Ганди, например, борьба за права неприкасаемых, отказ от насилия; 2) музыкальные фильмы: трагические (1970-е гг.) и комические (1980-1990-е

гг.), романтические мелодрамы с элементами экшена, фантастики (2000-е гг.).

Главные отличительные особенности телугуязычного кинематографа – политизированность кино и традиции дравидской культуры. Первая особенность наиболее проявилась в 1930-1940-е годы, когда средствами кинематографа пропагандировали идеи Махатмы Ганди, и в течение долго времени выпускали патриотические фильмы. Впрочем, в настоящее время некоторые звезды-актеры продолжают активно участвовать в политической жизни региона. Так, актер Нандамури Тарака Рама Рао несколько раз был во главе правительства штата Андхра-Прадеш. Вторая особенность связана с традициями южноиндийской музыки и индийского танца (виды кучипуди и бхаратанатьям). Многие кинокартины 1980 – 2000-х посвящены именно классическому индийскому танцу, например, «Фотография в свадебном альбоме» (1983), «Ситара» (1983), «Маюри» (1984), «Танец» (2016).

Многие исследователи индийского кино отмечают в качестве его специфической черты – музыкальную составляющую, но при этом в каждой ветви киноиндустрии наблюдается своя разновидность музыки. Песни и танцы составляют половину от общего сюжета, что может на первый взгляд показаться примитивным приемом, но именно такая форма повествования заставляет зрителя испытывать многократные переживания. Музыкальность подразумевает под собой еще и особую форму иносказательности, которая доступна для понимания самому массовому индийскому зрителю.

*Кинематограф Западной Бенгалии* – еще одна немаловажная часть киноиндустрии Индии. Изначально его еще называли *Толливуд*, но впоследствии, в 1990 – 2000-е годы, данный термин стали употреблять и по отношению к телугуязычному кино.

В Западной Бенгалии кинематограф появился еще в 1890-х годах, когда в Калькутте показали первые французские короткометражки. После того как Индия обрела независимость, бенгалоязычное кино стремительно набирает



обороты кинопроизводства. Выходят фильмы, составившие золотой фонд всего индийского киноискусства, а также формируется «новая волна индийского кино», которую представляют самые самобытные режиссеры бенгальского кинематографа (Сатьяджит Рэй, Ритвик Гхатак и Мринал Сен).

В рамках «индийской новой волны» появляется так называемый жанр «параллельного кино», за которым обычно еще закреплено название «индийский реализм». В фильмах «индийской новой волны» режиссеры обращались к остросоциальным проблемам Индии: проблема национальной идентичности, кастового деления общества, проблема интеграции в условиях многообразия культурных традиций и религий, разрушение традиционных устоев индийской семьи, отношение общества к вдовам, столкновение «нового» и «старого». В частности, Сатьяджит Рэй старался вывести индийское кино на новый уровень развития, сделать его искусством, а не развлечением, отвлекающим от тягот реальной жизни. Его «Трилогия об Апу» – признанная классика мирового кинематографа, которая состоит из следующих частей: «Песнь дороги» (1955), «Непокоренный» (1956), «Мир Апу» (1959). В период с 1964 по 1973 годы он получает самые престижные награды Берлинского кинофестиваля, в том числе за лучшую режиссуру («Большой город», «Чарулота», «Герой», «Отдаленный гром»).

Следующая ветвь индийской киноиндустрии – *малаяламоязычный кинематограф*, или *Молливуд*, специализирующийся на фильмах на языке малаялам, которые снимаются в штате Керала.

Основоположником Молливуда является Джей Си Дэниэл, снявший в 1928 первый фильм «Потерянный ребенок», главную женскую роль в кинокартине сыграла женщина из касты неприкасаемых, этот факт вызвал бурную реакцию со стороны ортодоксально настроенных индуистов. Впоследствии именно данный случай и определил дальнейшую направленность малаяламоязычного кинематографа.

Большинство фильмов 1940 – 1970-х годов поднимали вопросы, касающиеся кастовой дискриминации, утраты семейных связей и

традиционных культурных ценностей. Таким образом, главные темы «индийской новой волны» наличествовали и в молливудском кино. В частности, в 1972 году Адур Гопалакришнан – один из выдающихся представителей «параллельного кино» – снял дебютный фильм «По своей воле», открывающий страницу «золотого века» малаяламоязычного кинематографа.

В 1980-е - начале 1990-х в Молливуде набирают популярность бытовые темы, связанные с личными отношениями, а также музыкальные фильмы с композициями в традициях керальской культуры. В 1988 году мировую известность приобретает фильм «Рождение» режиссера Шаджи Каруна, премьерные показы которого состоялись на многих международных кинофестивалях. Кинокартина освещает проблему несправедливости системы вообще, как она уничтожает человека. Необходимо отметить, что темы продажной полиции и коррупции в сочетании с мелодраматическими мотивами существуют и во многих других фильмах.

В 2000-е годы Молливуд выпускает все больше комедий и романтических мелодрам, которые созданы по запросам массового потребителя. Таким образом, малаяламоязычный кинематограф, придерживаясь ранее социальной направленности, меняет курс на развлекательную тематику.

*Тамильский кинематограф, или Колливуд* – еще одна составная часть индийской киноиндустрии, где фильмы выпускаются на тамильском языке в штате Тамилнад. В настоящее время Колливуд принадлежит к числу самых крупных киноиндустрий Индии наряду с Болливудом и Толливудом.

Первые шаги тамильского кино неразрывно связаны с именем Натараджи Р. Мудалиар, который был одновременно оператором, сценаристом и продюсером своих фильмов. В первой половине XX века источником для киносценариев являлись преимущественно театральные пьесы, индийский эпос и мифологические сюжеты.

Стоит отметить, что драматургия индийского фильма всегда строилась не на сюжетных коллизиях, развитии характера персонажа, а на переживании (раса). Цель режиссера в таком случае – заставить зрителя, смотрящего трехчасовой фильм, испытать как можно больше самых разнообразных эмоций. Это происходит главным образом с помощью музыки, суть в том, что в классическом индийском танце существует положение о «раса», то есть эмоциях, которые должен испытать человек, смотрящий на исполнителей танца. Другими словами, фильм создается так, чтобы зритель переживал сразу несколько «раса» (наслаждение, удивление, гнев, смех). Таким образом, этот факт определил второстепенную роль сюжета по отношению к искусству актерской игры, которая заставляет человека прочувствовать все эмоции, заложенные в фильме.

В целом Колливуд всегда развивался в русле развлекательного кино, главная его особенность – образ мужественного главного героя, придерживающегося своих принципов от начала до конца истории. Кроме того, если изначально у фильмов на тамильском языке были литературные первоисточники, то уже во второй половине XX века появились шаблонные истории обязательно с комедийным эффектом, каждый раз обрамлявшиеся новой музыкой, классическими танцами и кинозвездой. Кстати, именно в тамильском кино впервые сложилась система звезд, благодаря чему известные актеры потом переключивались из одной региональной индустрии в другую.

В общем и целом получается, что вся национальная индийская киношкола на протяжении всей своей истории развивалась в двух направлениях: с одной стороны, в русле социального кино, предназначенного преимущественно для внешнего кинорынка, международных смотров и фестивалей; с другой стороны, по линии развлекательного кинематографа, ориентированной на внутренний кинорынок и местного зрителя.

## **2.2. Визуализация этнокультурных идентичностей в кинопроизведениях Китая и Индии**

Цель настоящего параграфа провести философско-искусствоведческий анализ кинопроизведений Китая и Индии («Натюрморт», 2006, Китай, реж. Цзя Чжанкэ; «Ченнайский экспресс», 2013, Индия, реж. Рохит Шетти), позволяющий сделать выводы о том, что есть китайская и индийская этнокультурные идентичности в современном кинематографе.

Разбор кинопроизведений будет произведен по методу философско-искусствоведческого анализа, который позволяет исследовать произведение киноискусства в единстве материального, индексного, иконического статусов, благодаря чему осуществляется комплексный подход к конкретному фильму.

Материальный статус кинопроизведения характеризуется знаковой вещественностью, которая доступна основным органам чувств человека. Источником формирования материальных знаков является сама поверхность кинофильма, то есть основной материал его творения. Анализ материального статуса фильма предполагает вычленение таких знаков, как цвет, композиция кадра, операторская работа (ракурсы, точка съемки), музыка.

Цвет как материальный знак раскрывает общую цветовую концепцию кинофильма. Цвет рассматривается в движении и переходах к разным оттенкам. Таким образом, можно проследить цветовые образы, вещающие о внутренних смыслах монтажных сцен, передающие эмоции персонажей.

Исследование материальных знаков предусматривает, таким образом, не только разбор разнородных частей, но и представляет собой рассмотрение целостной системы материального статуса кинопроизведения. Таким образом, возможно изучить не только отдельные знаки, но и их внутреннее устройство в относительной самостоятельности (отдельные сцены), затем взаимодействия и взаимосвязи друг с другом.

Индексный статус кинофильма характеризуется дифференциацией нерасчлененного на материальном уровне знакового целого на отдельные знаки. На индексном уровне общее материальное знаковое пространство (цвет, композиция кадра, операторская работа) дробится на отдельные знаки-индексы, которыми являются персонажи фильма, как одушевленные, так и неодушевленные. Каждый индекс обладает самодостаточностью, поэтому целесообразно выразить уникальную суть каждого персонажа.

Персонажный образный строй раскрывается в аудиовизуальном движении, учитывается расположение отдельных персонажей в общем поле взаимодействия их поведенческой культуры.

Специфическая особенность знаков-индексов заключается в их способности к синтезированию. Выявляются относительно самостоятельные значения знаков, что предшествует образованию целостности в процессе формирования иконического статуса кинопроизведения.

Анализ иконического статуса фильма позволяет зафиксировать «знаковое целое», то есть собирание знаков в единое смысловое поле. Необходимо отдельно выделить суммативный и интегральный уровни иконического статуса кинопроизведения.

Суммативно-иконический статус фильма характеризуется интеграцией отдельных знаков индексов в новые малые образования, таким образом, происходит сближение и суммирование персонажей друг с другом, благодаря чему происходит прояснение новых ранее неизвестных смыслов. Например, Персонаж 1 + Персонаж 2 = новое значение. Объединение знаков-индексов в суммы производится по принципу их взаимодействия или, наоборот, противодействия, так и с окружающей предметной действительностью. Суммирование одушевленных и неодушевленных персонажей обеспечивает возможность расширения понимания взаимоотношений человека с миром.

Интегрально-иконический статус кинопроизведения предполагает спектр взаимодействий отдельных индексов и группы знаков, с целью формирования целостного текста иконы (сюжет, жанр/направления,

композиция, первоисточники). Сюжетная основа фильма – связующее звено всех персонажей в один динамический узел повествования. В целом иконический статус кинофильма обусловлен незавершенностью и открытостью для образования новых субъективных значений.

В итоге философско-искусствоведческий анализ – всестороннее исследование фильма, позволяющее сформулировать его главную художественную идею, а значит, и постичь другие смыслы кинопроизведения, в том числе этнокультурную идентичность в конкретных национальных киношколах. Далее следует перейти непосредственно к анализу сначала китайского, а потом и индийского кинофильма.

Для первого анализа был выбран фильм «Натюрморт» (2006) режиссера Цзя Чжанке, обладателя главного приза 63-го Венецианского кинофестиваля, по нескольким причинам. Во-первых, многие исследователи видят в этом кинофильме образ всего современного Китая. Во-вторых, кинорежиссер принадлежит к шестому поколению китайских кинематографистов, для которых характерным является отражение этнокультурной действительности, существующей в настоящее время в КНР.

Рассмотрим сначала материальный статус «Натюрморта», а затем – индексный, суммативно-иконический и интегрально-иконический.

Для начала исследуем цвет в качестве материального знака, изучая основную цветовую палитру кинопроизведения. Наиболее важные цвета, используемые в фильме: голубой/синий, зеленый, серый.

С синим связаны индексные персонажи неба, гор и воды, т.е. естественные природные начала. Настоящие цвета символизируют нечто таинственное, космическое, мистическое и духовное. В мифологическом сознании китайцев синий/голубой всегда связан с обиталищем богов, предков и даже злых духов. Кроме того, данные цвета олицетворяют стихию Воды, которая сопряжена со значениями «всепроникающего» и «глубинного». Доминирующая часть пейзажных эпизодов «Натюрморта» содержит именно оттенки голубого и синего.

Значения зеленого цвета в фильме исходят из его принадлежности стихии Дерева, свойствами которой являются пробуждение, рост, развитие, весна. Зеленый цвет – всепроникающая, распространяющаяся во все стороны энергия, всеохватывающая и непреклонная. В «Натюрморте» настоящий цвет, таким образом, отсылает к энергетической сущности природного пространства, что говорит о по-прежнему большой роли растительного начала в жизнедеятельности китайского общества.

Суть серого цвета в кинопроизведении раскрывается через образы тесных городских пространств и руины строительного мусора. Серость в данном случае тождественна понятиям обезличенности, унификации, а также тому, что обычно связывают с последствиями глобализации. Однако именно в таких случаях активизируется поиск собственной этнокультурной идентичности.

Еще один важный материальный знак, кроме цветовой палитры кинопроизведения, – длинный кадр, его преимущество в возможности охватить целое, а не его части. Таким образом, в кинофильме складывается образ всей китайской нации и Китая, а не частных отдельных судеб.

Далее следует проанализировать индексный статус кинопроизведения «Натюрморт», где каждый отдельный знак-индекс является носителем определенного сообщения, направленного зрителю. Поэтому рассмотрим наиболее значимые знаки-индексы – одушевленные и неодушевленные персонажи кинофильма.

Саньмин – один из главных персонажей фильма, желающий обрести утраченные родственные связи, который приезжает в район Сычуань, бассейн реки Янцзы, там возводится гигантская плотина «Три ущелья». Герой возвращается в свой родной город Фэнцзэ, чтобы найти жену и дочь. Прошло шестнадцать лет с того времени, когда он их видел в последний раз.

Неизменный атрибут одежды Саньмина – белая майка, не выделяющая его, а скорее, напротив, уподобляющая другим маленьким человечкам, таким же как и он. Одежда в данном контексте выступает знаком слияния,

интеграции, а также унификации. Белую майку можно рассматривать в качестве униформы, лишенной отличительных, уникальных свойств. Таким образом, одежда (майка) играет роль в формировании обезличенности, человек благодаря данному атрибуту лишается отличительных внешних особенностей.

Приехав в Фэнцзе, Саньмин становится для других жителей чужаком, приезжим, не своим. Люди по отношению к нему неразговорчивы, недружелюбны, а многие видят в нем исключительно источник дохода. Кроме того, сказывается еще и языковой барьер, герой изъясняется на другом диалекте, который не всем понятен.

В «Натюрморте» неслучайно обозначен и факт принадлежности Саньмина к профессиональной группе шахтеров, что подчеркивает его обособленность от других сообществ. Это связано с тем, что в Фэнцзе отсутствует отрасль горнодобывающей промышленности, а значит, и представители данной группы.

В Фэнцзе Саньмин начинает заниматься деконструкцией зданий, обломки которых впоследствии будут затоплены в связи со строительством мощнейшей гидроэлектростанции. Герой, другими словами, по-прежнему имеет дело с ресурсами земли, а точнее, с ее обломками. В определенном смысле он представляет собой новый тип земледельцев, существующих в новейшее время. Необходимо уточнить, что именно на плодородных почвах берегов реки Янцзы расселялись китайцы в I тысячелетии до н. э. Таким образом, Саньмин косвенным образом связан со всей историей Китая как древней, так и современной.

Мисси – потерянная жена Саньмина, персонаж, символизирующий утрату семейных ценностей и связей. Шестнадцать лет назад она сбежала от своего мужа с ребенком на руках, желая обрести призрачное счастье и свободу. Трансформирующийся образ семьи свидетельствует о метаморфозах прежней модели традиционных, духовных, национальных ценностей. Таким образом, человек, отвергая исконные смыслы семенных



отношений, принимает навязанные внешней окружающей средой ориентиры, однако все изначально при этом никуда не исчезает, а остается сокрытым и менее явным и очевидным.

Шэнь Хун – одна из главных героинь «Натюрморта», медсестра, прибывшая в город Фэнцзе для того, чтобы разыскать мужа, уехавшего на заработки в этот район. По сути, у Шэнь Хун есть уже давно своя налаженная жизнь с другим мужчиной, ей всего лишь нужно официально поставить точку в предыдущих отношениях, попрощаться с прошлым, чтобы встретить будущее. Она символизирует человека новой формации, которому чужды искусственные, формальные связи, существующие в угоду традиционным нормам и правилам.

Гуо Бин – тот самый разыскиваемый муж Шэнь Хун, встреча с которым окончательно уверяет ее в решении официально разорвать отношения. Он, точно так же как и его жена, устроил за два года совершенно по-новому свою жизнь, не испытывая потребности в семейных связях. Таким образом, Гуо Бин представляет собой образ человека, не обремененного традиционными ценностями китайского общества: чувством долга, чести и достоинства.

Человек на мопеде – первый персонаж, встретившийся Саньмину в Фэнцзе, представитель молодого поколения, который не придерживается традиционных морально-этических правил и норм. Главная ценность персонажа – мобильный телефон, именно так поддерживаются вновь установленные связи и находятся заработки. Другими словами, «человек на мопеде» культивирует ценности прагматизма, выгоды, а другой человек им воспринимается как инструмент, способствующий достижению определенных целей, например, как источник денег.

Господин Хе (квартиродатель) – персонаж, сдавший комнату Саньмину, представитель старого поколения, проживающей в той части города, где еще не начались мероприятия по сносу зданий, единственный, кто проявляет участие к своему квартиранту. Впоследствии он был

вынужден оставить свой дом и переселиться в маленькое помещение под мостом.

Брат Марк – рабочий, разбирающий дома вместе с Саньмином, представляет собой персонажа с двойственной позицией. С одной стороны, он так же, как и все представители молодого поколения, имеет мобильный телефон и даже его называют на западный манер. С другой стороны, он говорит о том, что настоящее никому не подходит, так как они [китайцы] слишком привязаны к своему прошлому. Именно этот персонаж погибает на работе под завалами какого-то здания и единственное, что помогает найти его тело под руинами, – это мелодия телефона.

Государственный служащий – представитель власти, к которому постоянно приходят люди, требующие компенсаций и справедливого переселения.

Директор закрывшейся фабрики – персонаж, к которому обращаются за помощью, как и к тому же представителю власти, с целью добиться компенсации в связи с утратой дееспособности. Несмотря на то, что рабочий не работал в это время на фабрике, а служил в другом месте. Подобное нелогическое действие означает нарушение причинно-следственных связей.

Археологи – персонажи, способствующие восстановлению исторических связей, ищущие предметы времен западной династии Хань. Археологические раскопки самым теснейшим образом связаны в Китае с культом предков, суть которого заключается в почитании умерших прародителей, магическим образом участвующих в жизни своих потомков. Потустороннее воспринимается как часть всего мировоззрения китайцев, а также это означает теснейшую взаимосвязь с историческими корнями.

Кроме одушевленных персонажей в «Натюрморте» присутствуют еще и ярко выраженные неодушевленные, например, земля, горы, вода, часы, летающие объекты (тарелка, дом) и т.д.

Часы – знак времени, движения. В фильме можно заметить совершенно иное отношение ко времени, оно развивается как будто в замедленном

режиме, расставляя нужные акценты там, где необходимо их расставить. Время здесь подчинено естественным, космическим законам, а точнее, принципу цикличности. Прошлое не противопоставляется настоящему, они существуют как взаимодополняющие друг друга элементы.

Город Фэнцзе – главное место действия, в котором осуществляется грандиозный национальный проект по строительству мощнейшей гидроэлектростанции. Улицы города превратились в живописно-ужасные руины и убогий строительный мусор, обломки давно ушедшей двухтысячелетней истории.

Летающие объекты (тарелка, дом) – предметы, отсылающие к потустороннему, находящемуся за пределами человеческой косной реальности. Именно то, что не поддается изучению опытным путем или с помощью рационального познания вообще.

Мосты – знаки космо-исторических связей. Во-первых, человек постоянно на интуитивном уровне ощущает взаимосвязь с историческим прошлым. Во-вторых, человек включен в полноту мирового миропорядка, он сам часть макрокосмоса.

Земля – знак стихии, отсылающий к идеям о пяти первостихиях (огонь, дерево, вода, земля, металл). Человек стихии Земли – Саньмин, это связано с тем, что на протяжении всего кинофильма он имеет дело исключительно с землей/камнем, а также для него характерны такие чувства, как долг по отношению к семье и близким и другие морально-этические нормы, проявлявшиеся при общении с людьми.

Вода – другой знак стихии, также отсылающий к идеям о пяти первостихиях (огонь, дерево, вода, земля, металл). Водное пространство главенствует в кадре в течение практически всего фильма. Вода – созидаящая сила и одновременно разрушающая, например, в кинокартине изобилуют виды затопленных районов Фэнцзе, однако при этом Шэнь Хун постоянно пьет воду, что подчеркивает взаимосвязь данного персонажа со стихией Воды.

Горы – знак устойчивости, неизменности, незыблемости космического мироустройства, который означает присутствие и близость богов. В фильме пейзажи гор – распространённое явление, они сопровождают человека повсюду: на прогулке, на работе, в момент выяснения отношений. Горы – неизменные спутники человеческой жизни, их предназначение заключается в том, чтобы вырвать человека из его профанной действительности.

Небо – знак, символизирующий нечто безличное, но всевидящее и всепроникающее, управляющее всем ходом событий. Неслучайно в фильме очень много кадров на фоне небесной синевы, персонажи как будто естественным образом вписаны в сие космическое действо.

Перейдем к анализу суммативно-иконического статуса кинопроизведения «Натюрморт», составляя суммы из знаков-индексов, мы можем получить новые значения, собранные в общие сообщения-иконы.

Саньмин и его жена Мисси – образ восстановления утраченных семейных связей – пара персонажей, формирующих понятия «идентичность», «социальная идентичность». Поиск жены для героя становится насущной потребностью, хоть и неосознанной, необходимостью для того, чтобы осуществить идентификацию с группой под названием «семья».

Саньмин и Шэнь Хун – эта пара образует следующее значение: стремление восстановить утраченные семейные связи.

Необходимо отметить, что в течение всего фильма названные персонажи ни разу не столкнулись, их истории объединены общими мотивами предпринятого путешествия в город Фэнцзе, а также тем фактом, что они оба приехали из одного города. Несмотря на единую мотивацию, герои все же достигают различных результатов. Саньмин все-таки находит свою жену, с которой возможно общее будущее, но Шэнь Хун после встречи с мужем решает окончательно разорвать отношения, тяготившие ее несколько лет.

Шэнь Хун и ее муж Гуо Бин – персонажи, раскрывающие понятие «разрушенная семья». Они представляют собой новый тип поколения, не

обремененного чувством долга перед семьей, обязательствами друг перед другом. На их примере трансформируются традиционные представления о семье, где появляется место для независимого и обособленного существования.

Государственный служащий и директор закрывшейся фабрики – знаки, объединенные понятием «представители власти», осуществляющие диктат от лица правящей государственной элиты. Со времен древнего Китая сановников и правителей наделяли сверхъестественными силами, причисляли к Божественным существам, а значит, в их силах, как думали китайцы, решить любые проблемы обычного народа. По этой причине и в настоящее время по-прежнему люди обращаются к представителям власти в надежде, что они устроят их жизнь наилучшим образом, но в действительности это далеко не так. Идеализировать образ правителей, как правило, обычное дело для китайцев, однако в «Натюрморте» показана, напротив, неспособность государственных представителей решить какие-либо вопросы.

Саньмин, Шэнь Хун и летающие объекты (тарелка, дом) – это сложное объединение из одушевленных и неодушевленных персонажей рождает понятие «сверхвидение».

Во-первых, именно Саньмин и Шэнь Хун – единственные, кто видят фантастические элементы в виде НЛО и летающего дома. В то время как другие персонажи, постоянно проживающие в городе Фэнцзе, не замечают непонятные явления. Это связано главным образом с тем, что Саньмин и Шэнь Хун – «приезжие», «другие» по отношению к местным жителям, у которых зрение и интуиция погрязли в косной реальности.

Во-вторых, если героям доступно сверхвидение, значит, они способны абстрагироваться от рационального познания и включить только интуитивное. В китайском традиционном философском мышлении огромную роль играла именно интуиция как способ, допускающий возможность познания сверхреальности.

Следовательно, получается, что фантастические элементы, указывающие на иное видение реальности, включены в картину мира Саньмина и Шэнь Хун.

Таким образом, Саньмин + Шэнь Хун + Мисси + Гуо Бин + квартиродатель + брат Марк + директор фабрики + государственный служащий + археологи = образ современного китайского этноса. С одной стороны, между настоящими одушевленными персонажами отсутствуют очевидные связи, они подвержены влиянию глобализационных процессов, которые способствуют обезличенности, разобщенности и отстраненности. С другой стороны, герои теснейшим образом связаны благодаря общей истории, территории, традиционным культурным ценностям, составляющим базис национальной группы.

Итак, в общей сложности все одушевленные и неодушевленные персонажи представляют собой «натюрморт» китайской цивилизации. Город Фэнцзе, где происходят самые обычные и одновременно невероятные события, и его посетители/жители визуализируют образ этнокультурной идентичности Китая, который являет собой многоступенчатую структуру. Во-первых, это специфическое мировосприятие самих китайцев, претерпевшее изменения под воздействием глобализации. Например, они наравне с культом мобильных телефонов, также придерживаются древних традиций, касающихся почитания предков и родственных/семейных связей. Во-вторых, для китайской культуры характерно отношение ко времени как движению циклов, в связи с чем неосознанно чувствуется связь между разновременными слоями, часть прошлого может спокойно находиться в настоящем. В-третьих, для китайцев в основном свойственно интуитивное познание, поэтому появляются элементы неподдающиеся рациональному объяснению. В-четвертых, Китай вписан в устройство всего макрокосмоса, как и каждый отдельный человек, – часть космического мироустройства. Неслучайно в «Натюрморте» такое количество пейзажей с видами гор, леса и

водного пространства, именно природа – гармоническое начало, на фоне которого разворачивается фреска человеческих жизней.

Следует еще обратиться к анализу интегрально-иконического статуса кинопроизведения «Натюрморт». Всеобщий интегральный характер фильма устанавливают его сюжетные мотивы, жанровые особенности, принадлежность к разнообразным направлениям, а также композиционный принцип интеграции. Благодаря настоящим элементам происходит встраивание кинофильма «Натюрморт» в общее пространство мирового искусства.

Анализируемый фильм связан с одной из основополагающих категорий китайской философии – у-син (первозлементы). Первые упоминания о первостихиях появились уже во II тыс. до н.э. (учения о «пяти сторонах света» и «пяти ветрах»). Согласно данной концепции, в основе мироздания лежит пять первоначал: дерево, огонь, земля, вода, металл. Так, в течение всего фильма можно было заметить вписанность человека в пространство первостихий. Во-первых, стихия Земли соответствует Саньмину, деятельность которого связана с землей. Во-вторых, стихия Деревя естественным образом окружает человека, например, в большинстве эпизодов фоном развивающихся событий выступает природное пространство. В-третьих, стихия Огня главным образом связана с разрушительными акциями по взрыву и сносу зданий. В-четвертых, стихия Воды соответствует Шэнь Хун, кроме того вода – главная сила, организующая пространство вокруг себя. В-пятых, стихия Металла – это олицетворение модернизационных принципов переустройства общества, влияние глобализации. Неслучайно в кинокартине изобилуют кадры с видами закрывшегося завода: схватившееся ржавчиной железо, вторжение в естественное природное начало элементов производства. Итак, следует заключить, что в «Натюрморте» визуализируется категория китайской философии – у-син (первозлементы).

Композиционный принцип интеграции заключается в общей структуре кинофильма. Имеется в виду принцип деления данной кинокартины на отдельные главы («Сигареты», «Алкоголь», «Чай», «Конфеты»), из которых и создается общий «образ-натюрморт» всего Китая.

Обращая внимание на принцип интеграции разнообразных направлений и жанровых особенностей кинематографа, следует обозначить, что в настоящем кинопроизведении присутствуют элементы французской новой волны, итальянского неореализма, магического реализма, азиатского минимализма.

Новая французская волна даровала кинопроизведению нелинейное повествование, мутацию причинно-следственных связей, длинные планы и замедленный хронотоп времени.

Итальянский неореализм выражен в фильме преимущественно в материальных и индексных знаках, таких как многочисленные образы персонажей рабочего класса, киносъемка на природе, в естественных декорациях самого города. Выбор кинолокаций был обусловлен тем фактом, что в городе Фэнцзе в действительности осуществлялся масштабный национальный проект по возведению плотины «Три ущелья».

Магический реализм проявлен главным образом в фильме с помощью магических элементов, включенных в реалистическую картину мира, при этом персонажи принимают и не оспаривают логику фантастических явлений. Как уже упоминалось выше, Саньмин и Шэнь Хун наблюдали за нереалистическими объектами, не предпринимая при этом никаких действий. Кроме того, магический реализм подразумевает поиск «своего» в «чужом», то есть это свидетельствует о потребности китайцев в осознании собственной этнокультурной идентичности. Активное заимствование западных моделей вещного мира лишь актуализирует бессознательную потребность в самоопределении собственной самобытности.

В целом основа всего фильма зиждется на так называемом «азиатском минимализме», для которого характерна внешняя простота и одновременно



скрытая структурная сложность сюжета. В размеренный ход повествования, впрочем, иногда вкраплены мотивы загадочности/фантастичности и туманности, а весь кинофильм составлен в основном из длинных дублей, представляющих большую возможность для активизации зрительского внимания. Драматические эффекты создаются с помощью передвижения актеров и предметов в кадре, а не благодаря монтажным склейкам. Крупных планов значительно меньше, чем средних и общих, а все кульминационные точки размываются, теряя свою определенность, однозначность, установленность.

Художественная идея кинопроизведения «Натюрморт», таким образом, заключается в том, чтобы визуализировать образ всего китайского народа, Китая в целом, суть которого заключается в многосложной структуре. С одной стороны, для китайцев характерно уникальное мировосприятие, они по-прежнему придерживаются традиционных ценностей и норм, почтительно относятся к семейно-родственным отношениям, бессознательно чувствуют связь между разновременными слоями. С другой стороны, образ жизни китайцев претерпел значительные трансформации в связи с изменениями, возникшими под воздействием глобализации.

Далее следует предпринять философско-искусствоведческий анализ индийского кинопроизведения «Ченнайский экспресс» (2013) режиссера Рохита Шетти.

Выбор кинофильма для анализа обусловлен несколькими причинами.

Во-первых, «Ченнайский экспресс» создан в жанре «масала», который существует только в индийской кинематографии. Фильмы жанра «масала» – это традиционное кино Индии, так называемый элемент массовой культуры, характеризующийся общедоступностью и кассовостью. Настоящий кинофильм – репрезентант национальной культуры Индии, а значит, он содержит в себе специфические черты индийского кинематографа, а также элементы этнокультурной идентичности.

Во-вторых, режиссером фильма выступил Рохит Шетти, снимающий наиболее успешные и востребованные киноленты в Болливуде. Его кинофильмы всегда удовлетворяют потребности широкого зрителя в красивой и захватывающей картинке, а также жизнеутверждающей истории.

Рассмотрим сначала материальный статус «Ченнайского экспресса», а затем – индексный, суммативно-иконический и интегрально-иконический.

Итак, рассмотрим основополагающие материальные знаки кинофильма, к которым относятся: цвет, точка съемки/ракурсы, панорамная киносъемка, музыкально-песенные номера.

Наиболее важные цвета кинопроизведения: красный, зеленый, шафрановый, белый, черный. Все оттенки главным образом содержатся в традиционной индийской одежде, а также в пейзажных видах Индии.

Красный цвет в фильме – цвет бинди и синдур, одежды и декораций. Он символизирует священную чистоту, энергию и богатство. С одной стороны, настоящий цвет используется в традиционных свадебных обрядах, например, Рахул наносит красный порошок на пробор волос Минамы, что отныне будет означать, что она замужняя женщина. С другой стороны, красного цвета много в одежде главных персонажей и окружающем пространстве, что говорит об общей атмосфере жизнерадостности и жизненной силы.

Белый цвет преобладает в мужских одеяниях, а также на церемонии сжигания тела, поэтому он одновременно символизирует чистоту, свет, простоту, отрицание роскоши и перерождение.

Черный – цвет злодея Тангабалли, его одежда всегда только темная. Таким образом, она олицетворяет зло и темную силу данного антагонистического персонажа.

Шафрановый изобилует в пейзажных видах фильма и в одеждах многих персонажей, это связано с тем фактом, что он один из любимых цветов в Индии, который считается благоприятным и священным.

Зеленый цвет означает плодородие, жизнеспособность и жизнь. Он появляется тогда, когда главные герои фильма начинают доверять друг другу и все больше сближаются. Кроме того, зеленый – цвет пейзажей чайных плантаций.

Другие цвета, присутствующие в кинофильме, – это желтый, розовый, фиолетовый, голубой, синий, светло-желтый, светло-розовый, светло-персиковый. Они вместе с уже упомянутыми оттенками и создают общую цветовую концепцию кинофильма, которая, таким образом, составлена из множества цветов, целого многоцветия красок.

Другой значимый материальный знак – точка съемки, от которой во многом зависит смысловое значение композиции кадра. Нижний ракурс создает образ доминирующей силы, так Рахул в первой схватке с Тангабалли показан маленькой и беспомощной фигурой, над которой довлеет монументальная мощь противника. Напротив, верхний ракурс, искажающий реальные размеры объектов, превратил главного героя в настоящего гиганта, тогда как его антагонист был придавлен его силой, хотя на деле все наоборот. Таким образом, с помощью точки съемки конструируется определенное видение предмета, которое раскрывается в зависимости от развития сюжета и личности персонажа.

Благодаря панорамной съемке запечатлеваются многочисленные колоритные пейзажи самой Индии, раскрывающиеся в самых сочных и ярких цветах, то есть именно так отчасти моделируется общий образ Индии, представляющий собой изобилие, многоцветие и процветание.

Музыкальные знаки кинофильма создают общий универсальный и одновременно уникальный язык, который понятен как индийским зрителям, так и всем представителям других национальностей. Это связано с тем, что музыка и песни повествуют о чувствах и эмоциях, доступных самой широкой публике. В настоящем фильме главным чувством является любовь, которому и посвящена большая часть песен и танцев.

Переходим к анализу индексного статуса кинопроизведения «Ченнайский экспресс». В фильме можно выделить одушевленные и неодушевленные персонажи, которые являются носителями определенных сообщений.

Рахул – главный герой, кондитер из Мумбаи, сорокалетний инфантил, мечтающий освободиться от родственных связей и обязательств перед семьей, желающий жить так, как хочется. Такая возможность ему вскоре предоставляется, в день своего столетнего юбилея умирает дедушка, оставляя завещание, согласно которому его прах стоит развеять над рекой Ганг и в городе Рамешварам. Бабушка со всей уверенностью возлагает часть ответственной миссии на внука, даже не думая о том, что «сыночек» может пренебречь последней дедушкиной волей. Рахул прихватывает урну с прахом дедули и отправляется далеко не в Рамешварам, а на Гоа вместе со своими такими же беззаботными друзьями. Волей судьбы в Ченнаيسком экспрессе он сталкивается с очаровательной девушкой-беглянкой и ввязывается в целый ряд безумных приключений.

На протяжении всего фильма Рахул разговаривает исключительно на хинди, совершенно не понимая другие индийские языки и диалекты. Будучи местным жителем такого города-космополита, как Мумбаи, он наделяется чертами и атрибутами типичного городского обывателя с доходами выше среднего: европейская одежда марки «Dolce & Gabbana», телефон последней модели, пренебрежение к традиционным ценностям. Его общение с другими людьми, не владеющими хинди, происходит посредством языка жестов и песен.

Образ Рахула складывается из нескольких эмоций (раса), сменяющих друг друга, предназначение которых – добиться наибольшего драматического эффекта, вызвать как можно больше эмоций у зрителей. Внутреннее развитие героя определено 7 раса: наслаждение, смех, горе, жалость, гнев, героизм, страх, удивление.

«Наслаждение» – эмоция, раскрывающаяся в связи с первоначальными гедонистическими устремлениями Рахула: получить удовольствие от жизни, начать жить для себя. В начале кинофильма герой руководствуется исключительно эгоистическими потребностями и интересами. Он, желая беззаботно провести время с друзьями, отправляется на Гоа вместо того, чтобы развеять прах в Рамешвараме. Впоследствии раса «наслаждение» престаёт играть доминирующую роль в поведенческих мотивах Рахула.

Следующая раса – «смех» – раскрывает образ главного героя с точки зрения его комической сущности, он вечно попадает в самые забавные и смешные ситуации. Преувеличенная нелепость обстановки создает условия для развития персонажа с качественно новой стороны, он не только наделен прекрасным чувством юмора, а также находчивостью и смекалкой. Смех вызывают те сцены, где Рахул пытается неудачно перехитрить злодеев, непринужденно показывает свою детскость, постоянно повторяет одну и ту же фразу: «Не стоит недооценивать силу обычного человека».

«Героизм» – наиболее раскрывшаяся раса главного героя, в этом случае Рахул отождествляется с индуистскими богами. Например, с всевышним Вишну, мифы о котором зачастую главным образом сосредоточены на изложении мотивов его победы над злом. Героическая ипостась Рахула раскрывается в ситуациях борьбы с врагами, где он показывает себя человеком со сверхъестественной силой, невероятной силой духа. Героизм проявляется уже ближе к финалу фильма, когда происходит освобождение от собственных страхов, неуверенности и неспособности преодолеть слабость.

«Гнев» – эмоция, появляющаяся в момент несогласия с текущей обстановкой, в ситуации несправедливого отношения к собственной личности. Гневливость главного героя появляется тогда, когда он находится в беспомощном состоянии по отношению к врагам, несправедливости. Рахул периодически испытывает гневные вспышки, однако они быстро проходят, уступая место более благородным чувствам.

Раса «страх» появляется в противоположность героизму, здесь речь идет о вечной борьбе со своими страхами, закрепощающими свободную волю человека, не дающими жить полной жизнью. В фильме об этом говорится с позиции силы-слабости: изначально главный герой руководствовался мотивами избегания от насущных проблем, однако уже позднее, в кульминационных сценах и финале, он готов был противостоять своим страхам.

«Горе» возникает в связи с потерей близкого человека, а точнее, дедушки Рахула, но надо отметить, что настоящая раса наименее значима, в отличие от героизма или наслаждения. По причине того, что в фильме все же создается оптимистическая картина мира, в которой добро всегда побеждает зло, а смерть – это естественное течение жизни.

Раса «удивление» наличествует в образе главного героя тогда, когда он открывает в себе новые черты, возможности, которые способствуют дальнейшему внутреннему развитию персонажа.

«Жалость» – эмоция, появляющаяся у Рахула по отношению к своим врагам. В конечной схватке он как настоящий герой проявляет снисхождение и не убивает своего противника.

В конечном итоге образ Рахула составлен из нескольких эмоций (рас), определяющих внутреннее развитие персонажа. Они сменяют друг друга в произвольном порядке или даже действуют одновременно, что создает наибольший драматический эффект.

Минама – молодая девушка, сбежавшая от своего деспотичного отца из родной деревни, обладающая незаурядным умом, красотой и смекалкой. Спасаясь от своих похитителей, она запрыгивает в последний вагон «Ченнайского экспресса» и сталкивается с Рахулом. Встреча двух молодых людей и определяет дальнейшее развитие событий, где каждый претерпевает внутренние трансформации.

Общение Рахула и Минамы происходит на хинди, хотя девушка не принадлежит к данной языковой группе, так как она из южного района

Индии, штата Мадраса. Самой первый диалог между героями завязывается на языке музыки, так Рахул узнает, что она сбежала из дома, чтобы не выходить замуж за мужчину, которого выбрал ее отец, а по совместительству и криминальный авторитет, держащий в страхе всю деревню.

Первую половину фильма Минама высказывает язвительные насмешки в адрес Рахула, однако впоследствии ее отношение к нему меняется. Они вместе пускаются в бег от отца девушки и его людей, в результате чего все больше сближаются, и уже дальнейшее путешествие их приводит в Рамешварам. Таким образом, Минама как персонаж раскрывается только во взаимодействии с Рахулом и благодаря музыкальным номерам.

Отец Минамы – практически бессловесный персонаж, руководствующийся принципом силы. На протяжении всего фильма появляется несколько раз, не произнося и нескольких смыслообразующих фраз. В финале, как представитель старшего поколения, он одобряет союз Минамы и Рахула, по причине того, что последний доказал свою силу и храбрость, пролив ни одну каплю своей и чужой крови.

Тангабалли – жених Минамы, одобренный отцом, точно так же принимающий только принцип силы. Неслучайно его фигура обычно занимает доминирующее положение в кадре, по сравнению с главным героем, что подтверждает антагонистическую позицию персонажа.

Дедушка Рахула – персонаж, олицетворяющий преемственность, постоянство родственных связей. Именно благодаря этому герою, а точнее, его праху, Рахул отправляется в путешествие, изменившее всю жизнь главного героя.

Бабушка Рахула – персонаж, наставляющий главного героя, отправляющегося в путь. Таким образом, путешествие Рахула начинается с напутственного слова от представителя старшего поколения.

К неодушевленным персонажам следует отнести такие знаки-индексы как храм, урна с прахом, павлин, сари, бинди, синдур, Ченнайский экспресс.

Храм – знак святого места, нечто вроде Космоса. В фильме присутствуют многочисленные индуистские храмы, что свидетельствует о том, что современная Индия по-прежнему теснейшим образом связана с религиозным мировоззрением. Как известно, наиболее распространенная религиозная система в Индии – это индуизм, отличающийся сложностью и хаотичностью, пронизывающий все сферы жизнедеятельности индуса.

Урна с прахом – знак памяти об умершем, положивший начало приключениям главного героя. Вместилище праха связывает воедино прошлое и настоящее Рахула, для того чтобы жить сегодняшним днем, он вынужден почтительно относиться к памяти о своих предках и корнях.

Павлин – национальная птица Индии, атрибуты которой появляются в танцевальных номерах кинофильма, а точнее, павлиний хвост – неповторимый и яркий, словно многоцветная, волшебная индийская страна. Цвета, перетекая друг в друга, создают многоликий и мифологический образ самой Индии.

Сари – женская национальная одежда, демонстрирующая богатую культуру женщины, которая подчеркивает глубокую историческую связь с прошлым; знак социального статуса, места жительства, семейного положения.

Бинди – знак мудрости и ума женщины, отмечающийся красной точкой в центре лба. В фильме практически у всех индианок есть бинди, которое наносится с целью украшения или макияжа, а не только для того, чтобы подчеркнуть преемственность традиции.

Синдур – знак замужних женщин, заключающийся в нанесении порошка красного цвета на пробор в волосах. Впервые синдур наносит жених своей невесте во время свадебной церемонии. В фильме присутствует сцена в индуистском храме, где Рахул отмечает данным знаком Минаму.

Ченнайский экспресс – знак, ознаменовавший начало приключений главных героев. Именно первая встреча в поезде связывает персонажей, они вынуждены находиться вместе, пока каждый из них не решит свои



проблемы. Случайная встреча предопределяет дальнейшую судьбу героев – Рахула и Минамы.

Теперь следует рассмотреть суммативно-иконический статус кинопроизведения «Ченнайский экспресс», суммируя знаки-индексы, мы получаем общие значения-иконы.

Рахул и Минама – пара персонажей, олицетворяющих понятие «инь и ян». Герои фильма раскрываются именно благодаря взаимодействию друг с другом.

Рахул – олицетворение ян – мужское деятельное начало, для которого свойственна активность, экстравертность и импульсивность. В связи с этим деятельным началом, главный герой фильма провоцирует вокруг себя такой сильный накал страстей. Кроме того, для него характерным является любование собственной внешностью, а также принципиальная решительность. Необходимо отметить, что только решительные действия помогают Рахулу добиться успеха в финале фильма, он успешно побеждает собственные страхи, добивается расположения отца Минамы и выполняет последнее желание бабушки.

Минама – олицетворение инь – женское пассивное начало, для которого свойственна интровертность, интуиция, жалость и милосердие. Персонаж, делающий акцент на внутреннем, а не на внешнем, стремится оберегать, сохранять и помогать. Так, Минама отправляется с Рахулом в Рамешварам, хотя могла и не следовать за ним, и в это время позаботиться о своей безопасности, спрятавшись в надежное место.

Человеческая речь, как известно, далеко не единственный способ коммуникации, есть еще и язык жестов, танцев и музыки и т.д. В фильме немаловажную роль играют музыкально-танцевальные номера, благодаря которым происходит объяснение между Рахулом и Минамой, так они показывают свои настоящие чувства и эмоции, а также то, что невозможно объяснить в обычном разговоре.

Таким образом, Рахул + Мина = инь и ян, раскрывающиеся преимущественно в музыкально-песенной форме.

Рахул и Тангабалли – пара персонажей, образованных по типу протагонист-антагонист. Их взаимодействие можно охарактеризовать как противодействие, каждый пытается помешать другому в достижении цели противника. Рахул – героический персонаж, наделенный положительными чертами, активно противостоящий злодею Тангабалли, желающему завоевать Минаму против ее воли. Схватка персонажей напоминает битву Давида и Голиафа и происходит в начале и в финале фильма. Рахул, обладающий довольно не атлетическим телосложением, побеждает Тангабалли только в кульминационной сцене кинофильма благодаря храбрости и смелости, которые сильнее любых мускул.

Следовательно, Рахул + Тангабалли = противодействие по типу «протагонист» - «антагонист».

Рахул и урна с прахом – персонажи, раскрывающие такие понятия, «память о прошлом», «почитание умерших родственников». Главный герой отправляется в путешествие, в то время как урна сопровождает его на протяжении всего фильма. Главная миссия Рахула, таким образом, связана с выполнением дедушкиного последнего желания, заключающегося в том, чтобы его прах развеяли над Рамешварамом – священным городом индуистов.

Минама, сари, бинди и синдур – персонажи, складывающиеся в следующее определение: преемственность традиционных индийских ценностей. Стоит сказать, что героиня, будучи деревенской жительницей, также принадлежит к представителям современной Индии, поэтому в ее наборе ценностных ориентиров необходимо выделить две позиции. С одной стороны, Минама по-прежнему руководствуется исконными, культурными, национальными ценностями и смыслами, например, она приветствует свадебные индийские традиции и ношение традиционной одежды. С другой стороны, героиня уже отчасти человек, принимающий и современные

мировые тенденции, исходящие из принципа свободы выбора и несогласия с родительским решением устроить судьбу детей по своему усмотрению.

Далее перейдем к анализу интегрально-иконического статуса кинопроизведения «Ченнайский экспресс». Всеобщий интегральный характер кинопроизведения устанавливают его жанровые особенности и композиционный принцип интеграции. Благодаря настоящим элементам происходит встраивание кинофильма «Ченнайский экспресс» в общее пространство мирового киноискусства и национальную киношколу Индии.

Анализируемый фильм принадлежит к жанру «масала», в рамках которого объединяются разнообразные жанровые элементы: комедии, романтической мелодрамы, мюзикла и боевика. Кинофильмы масала – это синтез многочисленных жанров и стилей, а также эстетический продукт, способный вызвать у зрителя приятные ощущения.

Черты комедии проявлены в фильме благодаря Рахулу и Минаме, которые попадают в курьезные и смешные ситуации при случайных стечениях обстоятельств. Первая встреча героев происходит самым нелепым образом. Минама бежит за поездом и Рахул подает ей руку, чтобы она могла запрыгнуть в вагон, а через несколько секунд появляются похитители девушки, которым так же помогает герой.

Романтическая мелодрама выражена в линии сложных межличностных взаимоотношений главных героев, их чувства развивались неоднозначным образом – от антипатии до симпатии, от дружбы до любви.

Элементы мюзикла представлены в картине посредством музыкально-танцевальных номеров, тесно переплетающихся с сюжетом, для которых свойственен мотив избегания реальности и оптимистического финала. Песни и танцы в основном передают чувства и настроения персонажей в момент исполнения номера.

Боевик проявлен главным образом с помощью таких элементов сюжета, как погони, драки, взятие в заложники, противостояние положительного героя отрицательным персонажам. Важная цель, которую

преследует Рахул, – спасти Минаму и самого себя, рискуя собственной жизнью, действуя на пределе сил и возможностей.

Композиционный принцип интеграции заключается в общей структуре кинофильма. В «Ченнайском экспрессе» повествование развивается линейным образом, где четко выражены следующие элементы: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог. Завязка организована вокруг сцены отправления поезда, в котором и начинаются приключения главного героя. Кульминация – схватка между протагонистом и антагонистом, завершающаяся победой главного героя. Развязка – финальная встреча Рахула с отцом Минамы, который благословляет союз двух влюбленных. Эпилог – финальный музыкальный номер с участием главных героев фильма.

В целом основа всего фильма зиждется на так называемом жанре «масала», для которого характерен синтез жанров и незамысловатость сюжета. В ход повествования включены мотивы комедии, боевика, романтической мелодрамы и мюзикла. Сюжетную канву кинофильма составляют музыкальные номера, представляющие собой своеобразный сплав американской поп-музыки и традиционных индийских мелодий. Масала, таким образом, наиболее понятный жанр для различных языковых групп Индии именно благодаря визуально-музыкальному ряду. В основу сюжета положены знакомые темы, берущие свое начало еще из индийских эпосов и легенд, приправленные остросюжетными погонями, драками, взрывами и красивыми музыкальными номерами на фоне всего этого.

Художественная идея кинопроизведения «Ченнайский экспресс» заключается в том, чтобы визуализировать многоцветный и процветающий образ Индии, состоящий из нескольких компонентов: 1) оптимистическая картина мира: добро побеждает зло, положительный герой исправляет отрицательного, настоящая любовь преодолевает все преграды; 2) эмоции (раса): наслаждение, смех, горе, жалость, гнев, героизм, страх, удивление; 3) цветовая концепция кинокартины создает образ цветового изобилия, а значит, и жизнерадостности, красоты окружающего мира; 4) музыкально-

танцевальная составляющая раскрывает всю глубину межличностных отношений между персонажами.

### **Выводы второй главы**

Исследование национальной киношколы Китая позволяет сделать выводы, касающиеся её специфических особенностей:

- традиционная основа кино – китайские пьесы, пекинская опера, древние легенды, предания;
- уважительное отношение к старым нормам морали, традиционным ценностям и нравственным добродетелям (честь, достоинство, долг, почитание);
- китайский кинематограф всегда напрямую связан, в той или иной степени, с конкретной исторической обстановкой, например, с вторжением японцев в Маньчжурию (1931 г.), японской интервенцией (1928 г.) или образованием КНР (1949 г.);
- влияние социалистических идей, которое отразилось на общей киноэстетике и тематической направленности, заключающейся в выборе таких тем, как история всего народа, история китайской революции и революционных волнений;
- кино выполняет идеологическую функцию, зачастую становится инструментом политической пропаганды;
- главное назначение кинематографа – способствовать стабилизации общества и одновременно представлять собой зеркало современной действительности;
- большое значение имеют исторические фильмы, потому что они культивируют понятия, касающиеся национальных корней и этнокультурной идентичности;
- современное китайское кино, начиная с 2000-х годов, демонстрирует бунтарский дух, суть которого в отстаивании прав на собственное видение политики, культуры, нравственности, истории и эстетики. Основополагающие темы настоящего периода связаны с поиском

универсальных, общечеловеческих ценностей, в том числе совершены первые попытки найти баланс между заимствованием элементов западной культуры и сохранением своей национальной специфики.

Рассмотрение национальной киношколы Индии позволяет сделать выводы, определяющие её специфические особенности:

- принцип регионально-языковой классификации индийского кинематографа, который заключается в том, что производство кинофильмов организовано более чем на 20 языках (хинди, телугу, малаялам, сантали, кодагу и т.д.), на разных региональных киностудиях (Болливуд, Толливуд, Колливуд, Молливуд);

- традиции древнеиндийских эпосов «Рамаяны» и «Махабхараты», древних санскритских драм и голливудских мюзиклов;

- влияние региональной индийской музыки и танца на становление кинематографа различных киноиндустрий;

- музыкальность как форма иносказательности, которая доступна для понимания самому массовому индийскому зрителю;

- становление уникальных жанровых систем, например, жанра «параллельного кино», поднимающего остросоциальные проблемы Индии, такие как национальная идентичность, кастовое деление общества, интеграция в условиях многообразия культурных традиций и религий, разрушение традиционных устоев индийской семьи, и «масала» – синтез нескольких жанров: комедии, боевика, мелодрамы, мюзикла;

- система звезд, благодаря чему известные актеры снимаются в разных региональных индустриях;

- драматургия индийского фильма строится на переживании (раса), суть которого в том, чтобы заставить зрителя, смотрящего трехчасовой фильм, испытать как можно больше самых разнообразных эмоций;

- второстепенную роль сюжета по отношению к искусству актерской игры и музыкально-танцевальным номерам;

- современное индийское кино, начиная с 2000-х годов, развивается преимущественно по линии развлекательного кино, а точнее, фильмы снимают в жанре «масала» (музыкально-романтические мелодрамы с элементами экшена, фантастики и комедии), социальное кино предназначено в основном для внешнего кинорынка и международных киносмотров.

Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Натюрморт», выбранного в качестве репрезентанта китайской национальной киношколы, позволяет сделать следующий вывод: этнокультурная идентичность Китая – многосложный, многоуровневый феномен, конструируемый кинорежиссером из традиционных ценностей, религиозно-философских представлений и тенденций эпохи глобализации.

Традиционные китайские ценности визуализированы посредством индексных и суммативно-иконических знаков, благодаря которым раскрываются такие понятия, как «почитание родственно-семейных отношений», «культ предков», «тесная взаимосвязь с историческими корнями».

Визуализация религиозно-философских представлений осуществляется благодаря материальным и интегрально-иконическим знакам, а именно, основополагающей категории китайской философии – у-син (первоэлементы), в основе которой лежит пять первоначал: дерево, огонь, земля, вода, металл. В связи с этим для фильма характерно следующее значение: «вписанность человека в пространство первостихий». Другими словами, каждый китаец вписан в устройство всего макрокосмоса.

Глобализационные процессы визуализированы с помощью индексных и суммативно-иконических знаков, раскрывающихся в следующих понятиях: «трансформирующийся образ традиционной семьи», «обезличенность человеческих отношений», «второстепенность личных интересов по отношению к государственным», «утрата родственно-семейных связей».

Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Ченнайский экспресс», выбранного в качестве репрезентанта индийской

киношколы, позволяет сделать следующий вывод: этнокультурная идентичность Индии конструируется режиссером из элементов национального колорита страны и универсальной оптимистической картины мира.

Так называемый национальный индийский колорит визуализируется с помощью материальных, индексных, суммативно-иконических и интегрально-иконических знаков. Материальные знаки представляют многоцветную палитру кинофильма, составленную из целого многоцветия красок (красного, зеленого, желтого, шафранового, белого, розового, голубого и др.), а панорамная съемка запечатлевает только самые сочные и яркие пейзажи, что и моделирует образ Индии, характеризующийся такими понятиями, как «изобилие», «многоцветие» и «процветание». Индексные и суммативно-иконические знаки создают представление, согласно которому жизнь индийцев тесно переплетена с традиционными обрядами, культурными ценностями, эстетическими и философскими категориями, а точнее, речь идет о свадебных традициях, индуистских ритуалах, почитании культовых мест Индии, теории раса (эмоций), понятиях «инь и ян», олицетворяющих главных героев. Интегрально-иконические знаки показывают принадлежность кинопроизведения к жанру «масала», представляющему собой синтез многочисленных жанров и стилей, а также национальный эстетический продукт, вызывающий у зрителя приятные ощущения.

Визуализация оптимистической картины мира кинофильма осуществлена благодаря материальным, индексным, суммативно-иконическим и интегрально-иконическим знакам. На материальном уровне смоделирована яркая и красивая картинка, вызывающая только приятные ассоциации и ощущения. Индексный и суммативно-иконический статусы кинопроизведения характеризуются значительным преобладанием положительных персонажей, а отрицательные герои, как известно, перевоспитываются и встают на сторону добра. Интегрально-иконические



знаки главным образом сконструированы вокруг жанра «масала», в рамках которого объединяются разнообразные жанровые элементы: комедии, романтической мелодрамы, мюзикла и боевика. Компоненты мюзикла представлены в картине посредством музыкально-танцевальных номеров, тесно переплетающихся с сюжетом, для которых свойственен мотив избегания реальности и оптимистического финала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей исследовательской работе, посвященной изучению социального конструирования этнокультурных идентичностей Индии и Китая, были сделаны следующие выводы.

В первой главе представлены результаты по проблемным вопросам, касающимся сущности и структуры феномена этнокультурной идентичности, а также анализ теоретических оснований конструктивизма, в результате чего выделены основные концепции конструктивистского подхода.

В первом параграфе были рассмотрены различные трактовки понятий «этноса», «этничности», «идентичности», «этнической идентичности», «культурной идентичности».

В результате проделанной работы установлено, что в современном научном дискурсе существует несколько противоположных точек зрения на природу понятия «этноса». С одной стороны, под этносом понимается общность (народ), дифференцирующая себя от других, исходящая из реально существующих естественных признаков. С другой стороны, этнос истолковывается как интеллектуальная конструкция, идеализированный продукт. Исследование показало, что именно последняя точка зрения представляется на сегодняшний день наиболее актуальной и востребованной.

В ходе анализа различных интерпретаций этничности были обозначены три основополагающих подхода: примордиалистский, инструменталистский и конструктивистский. В примордиализме под этничностью понимают исконную, биологическую характеристику человека, его врожденное свойство. В инструментализме этничность воспринимают как инструмент или средство для достижения политических, экономических целей правящей элитой. В конструктивизме под этничностью подразумевают субъективную конструкцию, воображаемую общность, сконструированную на основе веры в единый миф об общей культуре и истории.

Изучение дискуссий, посвященных вопросу идентичности, позволило выявить неоднозначность его трактовки в трудах российских и зарубежных исследователей. Основные подходы к исследованию понятия идентичности были обнаружены в психологии, социологии, философии, этнологии и т.д. В результате изучения настоящего вопроса было выделено несколько общих моментов: идентичность представляет собой многоуровневый концепт, состоящий из нескольких компонентов; идентичности присущи свойства незаконченности, последовательных изменений.

В ходе рассмотрения дефиниций этнической и культурной идентичностей выявлено, что синтетический сплав данных определений привел к образованию понятия этнокультурной идентичности. В отношении самого феномена этнокультурной идентичности выяснено, что он включает в себя три основных структурных компонента: самосознание; чувственно-эмоциональный аспект; ментальность. Исследование его структуры показало, что сущность этнокультурной идентичности заключается в сложном напластовании различных исторических форм, полученных в результате эволюционного процесса.

В результате анализа структурных и сущностных элементов понятия определено, что под этнокультурной идентичностью необходимо понимать полисемантический конструкт, обусловленный интеллектуально-рефлексивными и иррациональными процессами, содержание которого представляет собой синтетическое построение традиционных и современных идентификационных компонентов.

Во втором параграфе первой главы рассмотрены теоретические основания социального конструктивизма, в результате чего определены его основные моменты: конструктивизм в современной гуманитарной мысли – одна из самых перспективных исследовательской программ и его следует рассматривать в качестве методологического подхода; социальная реальность в конструктивизме – перманентное конструирование посредством коммуникативного действия и социальной интеракции; процесс познания в

конструктивизме рассматривается не как отражение объективной реальности, а как конструирование знания действующим субъектом (актором); обыденное сознание конструируется наравне с научным. Таким образом, доказано, что этнокультурная идентичность является конструируемым феноменом социальной реальности.

Во второй главе рассмотрены национальные кинематографические школы Китая и Индии и произведен философско-искусствоведческий анализ двух кинопроизведений: «Натюрморта», реж. Цзя Чжанкэ, «Ченнайского экспресса», реж. Рохит Шетти.

В первом параграфе второй главы исследована специфика индийского и китайского кинематографа. Результаты проделанной работы позволяют сделать ряд выводов.

Установлены специфические черты национальной киношколы Китая, заключающиеся в следующем: тесная связь с литературными и театральными традициями; тематика фильмов отражает бережное отношение к традиционным китайским ценностям и нравственным добродетелям; китайский кинематограф всегда напрямую связан с конкретной исторической обстановкой; влияние социалистических идей, отразившееся на общей киноэстетике и тематической направленности; кино выполняет идеологическую функцию; главное назначение кинематографа – способствовать стабилизации общества и одновременно представлять собой зеркало современной действительности; значимость исторического жанра, культивирующего понятия, касающиеся национальных корней и этнокультурной идентичности.

Анализ национальной киношколы Индии позволил выявить такие специфические особенности: принцип регионально-языковой классификации индийского кинематографа; традиции древнеиндийских эпосов «Рамаяны» и «Махабхараты», древних санскритских драм и голливудских мюзиклов; влияние региональной индийской музыки и танца на становление кинематографа различных киноиндустрий; музыкальность как форма

иносказательности; становление уникальных жанровых систем, жанра «параллельного кино» и «масала»; система звезд, благодаря чему известные актеры снимаются в разных региональных индустриях; драматургия индийского фильма строится на переживании (раса); второстепенная роль сюжета по отношению к искусству актерской игры и музыкально-танцевальным номерам.

Во втором параграфе второй главы произведен анализ фильма «Натюрморт» китайского режиссера Цзя Чжанкэ и кинофильма «Ченнайский экспресс» индийского режиссера Рохита Шетти.

Философско-искусствоведческий анализ позволил сделать вывод: этнокультурная идентичность Китая – многосложный, многоуровневый феномен, конструируемый кинорежиссером из традиционных ценностей, религиозно-философских представлений и тенденций эпохи глобализации.

Разбор индексных и суммативно-иконических знаков показал, что традиционные китайские ценности визуализированы благодаря следующим понятиям: «почитание родственно-семейных отношений», «культ предков», «тесная взаимосвязь с историческими корнями».

Визуализация религиозно-философских представлений осуществляется благодаря материальным и интегрально-иконическим знакам, а именно, основополагающей категории китайской философии – у-син (первоэлементы), в основе которой лежит пять первоначал: дерево, огонь, земля, вода, металл. В связи с этим доказано, что для фильма характерно следующее значение: «вписанность человека в пространство первостихий».

Глобализационные процессы визуализированы с помощью индексных и суммативно-иконических знаков, раскрывающихся в следующих понятиях: «трансформирующийся образ традиционной семьи», «обезличенность человеческих отношений», «второстепенность личных интересов по отношению к государственным», «утрата родственно-семейных связей».

Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Ченнайский экспресс» позволяет сделать следующий вывод:

этнокультурная идентичность Индии конструируется режиссером из элементов национального колорита страны и универсальной оптимистической картины мира.

Индийский колорит визуализируется с помощью материальных, индексных, суммативно-иконических и интегрально-иконических знаков. Материальные знаки представляют многоцветную палитру кинофильма, панорамную съемку которая, запечатлела только яркие пейзажи, что и моделирует образ Индии, характеризующийся такими понятиями, как «изобилие», «многоцветие» и «процветание». Индексные и суммативно-иконические знаки создают представление, согласно которому жизнь индийцев тесно переплетена с традиционными обрядами, культурными ценностями, эстетическими и философскими категориями: свадебные традиции, индуистские ритуалы, почитание культовых мест Индии, теория раса (эмоций), понятия «инь и ян». Интегрально-иконические знаки показывают принадлежность кинопроизведения к жанру «масала», представляющему собой синтез многочисленных жанров и стилей, а также национальный эстетический продукт, вызывающий у зрителя приятные ощущения.

Визуализация оптимистической картины мира кинофильма осуществлена благодаря материальным, индексным, суммативно-иконическим и интегрально-иконическим знакам. На материальном уровне смоделирована яркая и красивая картинка, вызывающая только приятные ассоциации и ощущения. Индексный и суммативно-иконический статусы кинопроизведения характеризуются значительным преобладанием положительных персонажей, а отрицательные герои, как известно, перевоспитываются и встают на сторону добра. Интегрально-иконические знаки главным образом сконструированы вокруг жанра «масала», в рамках которого объединяются разнообразные жанровые элементы: комедии, романтической мелодрамы, мюзикла и боевика. Компоненты мюзикла представлены в картине посредством музыкально-танцевальных номеров,

тесно переплетающихся с сюжетом, для которых свойственен мотив избегания реальности и оптимистического финала.

Установлено, что способы конструирования этнокультурной идентичности зависят от художественно-выразительных средств кинопроизведения, содержащих в себе целый комплекс смыслов и значений, заложенных создателями фильма.

Таким образом, гипотеза настоящего исследования подтверждена. Во-первых, выяснено, что кинематографическими средствами сконструированы индийская и китайская этнокультурные идентичности. Во-вторых, на материале анализа кинопроизведений выявлена их специфика.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аберкромби, Н. Социологический словарь / Н. Аберкромби, С. Хилл, Б.С. Тернер. – М.: Экономика, 2004. – 620 с.
2. Абдулаева, З.Э. Основные направления исследования региональной этнокультуры и идентичности в духовно-антропологическом пространстве России /З.Э. Абдулаева // Вестник ДГУ. – 2013. – №5. – С. 213–217.
3. Алиев, Н.И. Этнокультурная идентичность как составляющая антропосоциальной реальности /Н.И. Алиев // Гуманитарий юга России. – 2014. – №3. – С.127–132.
4. Андерсон, Б. Воображаемые общества. Размышления об истоках и распространении национализма: науч. изд. / Б. Андерсон. – М., 2001. – 416 с.
5. Андрейченко, Г. Философия: Учебник / Г. Андрейченко. – Ставрополь: Издательство СГУ, 2001. – 245 с.
6. Антонова, Н.В. Проблема личностной идентичности в интерпретации современного психоанализа, интеракционизма и когнитивной психологии / Н.В. Антонова // Вопросы психологии. – 1996. – №1. – С. 131–143.
7. Арутюнов, С.А. Этничность – объективная реальность / С.А. Арутюнов // Этнографическое обозрение. – 1995. – № 5. – С.7–10.
8. Арутюнян, Ю.В. Этносоциология / Ю.В. Арутюнян, Л.М. Дробижева, А.А. Сусоколов. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 271 с.
9. Балибар, Э. Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности / Э. Балибар, И. Валлерстайн. – М.: Лого2, 2004. – 288 с.
10. Барт, Ф. Этнические группы и социальные границы. Социальная организация культурных различий / Ф. Барт. – М.: Новое издательство, 2006. – 198 с.



11. Белков, П.Л. Этнос и мифология. Элементарные структуры этнографии / П.Л. Белков. – СПб: Наука, 2009. – 280 с.
12. Белякова, Е.А. Конструирование этнической идентичности в современной России: дис. канд. социол. наук.: 22.00.06 / Белякова Екатерина Александровна. – Саратов, 2007. – 191 с.
13. Берген, Р. Кино. Путеводитель по жанрам / Р. Берген. – М.: Кладезь-Букс, 2014. – 160 с.
14. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.
15. Бочкарев, А.И. Фундаментальные основы этногенеза: учебное пособие / А.И. Бочкарев. – М.: Флинта, 2008. – 464 с.
16. Бромлей, Ю.В. Очерки теории этноса / Ю.В. Бромлей. – М.: Издво «ЛКИ», 2008. – 440 с.
17. Бурдьё П. Социология политики / П. Бурдьё. – М.: Socio-Logos, 1993. – 336 с.
18. Вагнер, А. Религиозная идентичность в условиях межкультурной коммуникации и глобализации / А. Вагнер. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2011. – 92 с.
19. Веричева, К.В. Социальное конструирование личности / К.В. Веричева // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2012. – № 149. – С. 51–58.
20. Винер, Б.Е. Постмодернистский конструктивизм в российской этнологии / Б.Е. Винер // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2005. – Т.8. – №3. – С.116–120.
21. Винер, Б.Е. Этничность: в поисках парадигмы изучения / Б.Е. Винер // Этническое обозрение. – 1998. – №4. – С.3–26.
22. Виноградов, В.В. Стилиевые направления французского кинематографа / В.В. Виноградов. – М.: Канон+, 2010. – 384 с.
23. Гарфинкель, Г. Обыденное знание социальных структур: документальный метод интерпретации в профессиональном и

непрофессиональном поиске фактов/ Г. Гарфинкель // Социологическое обозрение. – 2003. - Т. 3. – № 1. – С. 3–19.

24. Геллнер, Э. Нации и национализм / Э. Геллнер. – М.: Прогресс, 1991. – 126 с.

25. Гердер, И.Г. Идеи к истории философии человечества / И.Г. Гердер. – М.: 1977. – 365 с.

26. Гидденс, Э. Устроение общества: Очерк теории структуризации / Э. Гидденс. – М.: Академический проект, 2003. – 528 с.

27. Гирц, К. Интерпретация культур / К. Гирц. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 560 с.

28. Гожанская, И.В. Кино как объект культурологического исследования: дисс. канд. культурологии: 24.00.01/ Гожанская Ирина Владимировна. – Саратов, 2006 – 166 с.

29. Головнев, А.В. Археология кино. Искусство vs наука [Электронный ресурс] / А.В. Головнев // Киноисследование. – 2009. – Режим доступа: <http://www.etnograf.ru/node/140>

30. Головня, А.Д. Творчество оператора фильма / А.Д. Головня. – М.: Лениздат, 1978 – 240 с.

31. Голубинская, А.В. Социальное конструирование виртуальной реальности / А.В. Голубинская // Studia Humanitatis. – 2016. – №3. – С.1–9.

32. Горин, Д. Теневые пространства советского общества: «Бриллиантовая рука» в социальных контекстах 1968 года [Электронный ресурс] / Д. Горин // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/4/go17.html>

33. Громова, Е.М. О проблеме этнокультурной идентичности в современном образовании / Е.М. Громова // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 4. – С.26–31.

34. Грицаков, А. Новейший философский словарь. Постмодернизм. / А. Грицаков. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.

35. Грушевицкая, Т.Г. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов (Под ред. А.П. Садохина) / Т.Г. Грушевицкая, В.Д. Попков, А.П. Садохин. – М.:ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352с.
36. Губогло, М.Н. Идентификация личности: Этносоциологические очерки / М.Н. Губогло. – М.: Наука, 2003. – 764 с.
37. Гумилев, Л.Н. География этноса в исторический период/ Л.Н. Гумилев. – Л.: Наука, 1990. – 279 с.
38. Давыдов, В.Н. Культурная аутентичность и коренные народы: институциональные процессы и политика идентичности/ В.Н. Давыдов // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2006. – Т.9. - №3. – С. 93–109.
39. Джеймс, У. Введение в философию / У. Джеймс. – М.: Республика, 2000. – 318 с.
40. Япин, Д. Эпоха кинообразов: краткая история китайского кинематографа / Дин Япин. – М.: Восточная литература, 2014. – 247 с.
41. Долин, А.В. Уловка XXI века. Очерки кино нового века / А.В. Долин. – М.: Ад Маргинем, 2010. – 552 с.
42. Дробижева, Л.М. Русские в новых государствах. Изменение социальных ролей / Л.М. Дробижева // Россия сегодня. – 1993. – № 7. – С.35–40.
43. Дунаевский, А.Л. Каннский кинофестиваль / А.Л. Дунаевский. – СПб: Амфора, 2010. – 687 с.
44. Жабский, М.И. Социология и кинематограф / М.И. Жабский. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 600 с.
45. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. – СПб: Алетейя. – 536 с.
46. Заковоротная, М.В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты / М.В. Заковоротная. – Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1991. – 200 с.

47. Звягинцева, И.А. Киноискусство индии / И.А. Звягинцева. – М.: Знание, 1986.
48. Зырянова, В.М. Особенности современного индийского кино / В.М. Зырянова // Дискурс-Пи. – 2010. – Т.9. – №2. – С.329–331.
49. Изволов, Н.А. Феномен кино. История и теория / Н.А. Изволов. – М.: Материк, 2005. – 164 с
50. Ищенко, Н.С. Проблема становления социального конструктивизма / Н.С. Ищенко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2010. – № 8–1. – С.48–55.
51. Качанов, Ю.Л. Дихотомия «социологический конструктивизм – научный реализм» и ее преодоление/ Ю.Л. Качанов// Личность. Культура. Общество: международный журнал социальных и гуманитарных наук. – М., 2005. – Т.7. – № 1. – С. 63–74.
52. Кирко, В.И. Этнические характеристики и их аналитика в современных культурных исследованиях / В.И. Кирко, Н.П. Копцева // Современные проблемы науки и образования.– 2014. – № 3. – С. 791–815.
53. Кистова, А.В. Конструирование этнокультурной и общенациональной идентичностей на основе этнографического подхода в социальной философии : автореферат дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Кистова Анастасия Викторовна. – Красноярск, 2013. – 22 с.
54. Комм, Д.Е. Гонконг: Город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии / Д.Е. Комм. – СПб.: БХВ-Петербург, 2015. – 192 с.
55. Копалинский, В. Словарь символов / В. Копалинский. – Калининград: Янтарный сказ, 2002. – 264с.
56. Копцева, Н.П. Конструирование этнокультурной и общенациональной идентичности как философская проблема / Н.П. Копцева, А.В. Кистова // Философия и культура. – 2015 с. – №1. – С.12–19.

57. Коркюф, Ф. Новые социологии / Ф. Коркюф. – М: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2002. – 172 с.
58. Корчагов, Ю.Ф. Индийский кинематограф и социальная действительность / Ю. Ф. Корчагов // Азия и Африка сегодня. – 1957. – С.57–59.
59. Кравченко, С.А. Социология: классические и современные парадигмы. Хрестоматия. / С.А. Кравченко, М.О. Мнацаканян. – М., 1998. – 329 с.
60. Кувшинова, М.Ю. Кино как визуальный код / М.Ю. Кувшинова. – СПб: Мастерская «Сеанс», 2014. – 320 с.
61. Кудрявцев, С.В. 3500. Книга кинокритик: в 2-х т. / С.В. Кудрявцев. – М.: Печатный двор, 2008. – Т.1. А-М. – 688 с.
62. Култыгин, В.П. Современные зарубежные социологические концепции: учебник / В.П. Култыгин ; под. общ. ред. Т.Н. Юдиной. – М.: Издво МГСУ «Союз», 2000. – 158 с.
63. Куренной, В.А. Упражнения в анализе / В.А. Куренной. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
64. Куренной, В.А. Медиа: средства в поисках целей / В.А. Куренной // Отечественные записки. – 2003. – № 4 (13). – С.36–49.
65. Кушнарева, И. Цзя Чжанкэ. На сцене повседневности. Портрет режиссера [Электронный ресурс] / И. Кушнарева // Искусство кино. – 2007. – №7. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article18>
66. Кушнер, П. Этническая граница и этническая (этнографическая) территория (методы исследования) / П. Кушнер // КСИЭ АН СССР. – 1949. – №6. – С.27–36.
67. Лавринов, Д.Г. Динамика этнокультурной идентичности в условиях глобализации : диссертация ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Лавринов Давид Германович. – М., 2008. – 136 с.

68. Левин, С.М. Метафизика и общая теория социальной реальности Дж. Серла / С.М. Левин // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2011. – Т.2. – № 3. – С.161–170.
69. Линь, Я. Сто лет китайскому кино / Янь Линь, Инь Хун. – М.: Восток-Бук, 2015. – 318 с.
70. Лурье, С. Метаморфозы традиционного сознания / С. Лурье. – СПб, 2001. – 288 с.
71. Лучшева, Л.В. Проблемы этничности с позиции теории П. Бурдьё / Л.В. Лучшева // Вестник Казанского технологического университета. – 2006. – № 1. – С.302–306.
72. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Канон-пресс-Ц, 2003. – 464 с.
73. Малахов, В.С. Неудобства с идентичностью / В.С. Малахов// Вопросы философии. – 1998. – №2. – С. 43-53.
74. Малахов, В.С. Понаехали тут... Очерки о национализме, расизме и культурном плюрализме/ В.С. Малахов. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 200 с.
75. Малахов, В.С. Символическое производство этничности и конфликт/ В.С. Малахов// Язык и этнический конфликт. – М.: Гендальф, 2001. – С. 129-130.
76. Малыгина, И.В. Этнокультурная идентичность (Онтология, морфология, динамика): дис. д-ра филос. наук : 24.00.01/ Малыгина Ирина Викторовна. – М., 2005. – 305 с.
77. Малыгина, И.В. Этнокультурная идентичность: структура и исторические формы / И.В. Малыгина // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 2. – С. 13–20.
78. Мангейм, К. Диагноз нашего времени / К. Мангейм. – М., 1994. – 704 с.
79. Медведев, В.А. Методологический анализ когнитивной модели Дж. Сёрля / В.А. Медведев // Сумма философии. – 2006. – №5. – С.91–105.

80. Микешина, Л.А. Социология и эпистемология: обмен когнитивным опытом / Л.А. Микешина // *Epistemology & Philosophy of Science*. – 2015. - № 1. – С.67-82.
81. Михайлова, М.А. Этнокультурная идентичность в условиях культурной глобализации / М.А. Михайлова // *Вестник Бурятского государственного университета*. – 2013. – № 14. – С.191–196.
82. Нейсбит, Д. Китайские мегатренды: 8 столпов современного общества / Д. Нейсбит. – М.: АСТ, 2012. – 315 с.
83. Олейникова, Ю.В. Культурные репрезентации в структуре этнической идентификации: дис. канд. социол. наук: 22.0.06 / Олейникова Юлия Владимировна. – Саратов, 2008.
84. Омон, Ж. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
85. Осьмук, Л.А. Взаимодействие социальных миров: к проблеме конвенциональных отношений / Л.А. Осьмук. – Новосибирск: Наука, 2004. – 290 с.
86. Паниткова, Э.Ю. «Я» и другие: проблема взаимопонимания и обоснование необходимости социального конструирования реальности / Э.Ю. Паниткова // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. – 2011. – Т.2. – №4. – С.134–141.
87. Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков: в 2 т. / Ч.С. Пирс. – СПб: Алетейя, 2000. Т. 2. – 352 с.
88. Плахов, А. Режиссеры настоящего: в 2 томах / А. Плахов. – СПб: Сеанс; Амфора, 2008. – 632 с.
89. Предовская, М.М. Модификация и трансформация культурной идентичности : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Мария Михайловна Предовская. – СПб, 2009. –171 с.
90. Рангунвалла, Ф. Кино Индии: Прошлое и настоящее. Панорама индийского кино / Ф. Рангунвалла. – М.: Радуга, 1987. – 535 с.

91. Резникова, К.В. Социальное конструирование общенациональной идентичности в Российской Федерации: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Резникова Ксения Вячеславовна. – Красноярск, 2012. – 150 с.
92. Русских, Л.В. Идентичность: культурная, этническая, национальная / Л.В. Русских // Вестник ЮУрГУ. – 2013. – Т.3. – №2. – С.178–180.
93. Савченко, В.В. Этнокультурная идентичность русских в современной России: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Савченко Виктория Валерьевна. – Ставрополь, 2009. – 26 с.
94. Садохин, А.П. Основы этнологии / А.П. Садохин. – М.: Юнити-Дана, 2003. – 304 с.
95. Садуль, Ж. История киноискусства / Ж. Садуль. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – 465 с.
96. Семендяева, М. Пляска жизни: эстетика современного индийского кинематографа / М. Семендяева // Искусство кино. – 2011. – №5. – С. 63–70.
97. Селунская, Н.Б. К проблеме объяснения в истории / Н.Б. Селунская // Проблемы источниковедения и историографии: материалы науч. чтений памяти акад. И.Д. Ковальченко. – 2000. – С. 44–62.
98. Середкина Н.Н. Конструирование позитивной этнической идентичности в поликультурной системе : автореферат дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Середкина Наталья Николаевна. – Красноярск, 2013. – 25 с.
99. Сёрл, Дж. Р. Конструирование социальной реальности [Электронный ресурс] / Дж. Р. Сёрл. – М., 1999. – Режим доступа: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/serl\\_social\\_reality\\_creation/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/serl_social_reality_creation/)
100. Сиргия, А.С. Масала: из истории индийского массового кино [Электронный ресурс] / А.С. Сиргия // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 6. Ч. 1. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2015/06/11696>
101. Смагина, М.В. Социально-конструктивистская парадигма в социальном знании как альтернатива традиционной методологии / М.В.



Смагина // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2007. – №2. – С.73–84.

102. Смирнов, Ю.В. Конструирование социальной реальности: коммуникативный аспект / Ю.В. Смирнов // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». – 2012. – №1. – С.31–34.

103. Современная социальная теория: Бурдьё, Гидденс, Хабермас: Учебное пособие для вузов / Бурдьё Пьер, Гидденс Энтони, Хабермас Юрген, Хэлд Дэвид; Сост., пер., вступ. ст. А.В. Леденевой; Науч. ред. А.В. Леденева, И.В. Давыдов – Новосибирск, 1995. – 120с.

104. Соколов, С.В. Социальная философия [Электронный ресурс] / С.В. Соколов. – М.: Юнити-Дана, 2003. – 440 с. – Режим доступа: [http://sbiblio.com/biblio/archive/sokolov\\_soz/](http://sbiblio.com/biblio/archive/sokolov_soz/)

105. Соловьева Н.А. Влияние глобализации на культуру малочисленных народов Китая (на примере хуэй и ва) / Н.А. Соловьева // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2013. – №1. – С.133–138.

106. Тадтаев, Х.Б. Этнос. Нация. Раса. Национально-культурные особенности детерминации процесса познания / Х.Б. Тадтаев. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. – 248 с.

107. Тарасова, М.В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 145 с.

108. Тишков В.А. Этнология и политика. Научная публицистика. / В.А. Тишков. – М.: Наука, 2001. – 240 с.

109. Токарев, С.А. Проблема типов этнических общностей / С.А. Токарев // Вопросы философии. – 1964. – № 11. – С.43–61.

110. Токарева, С.Б. Методология социального конструирования и социальный конструктивизм как методология / С.Б. Токарева // Вестник

ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. – 2011. - №2. – С.113–118.

111. Торопцев, С. А. Кино и «культурная революция» в Китае / С. А. Торопцев. – М.: Наука, 1978. – 351 с.

112. Торопцев, С. А. Очерк истории китайского кино: 1896–1966 / С. А. Торопцев. – М.: Наука, 1979. – 230 с.

113. Улановский, А.М. Конструктивистская парадигма в гуманитарных науках / А.М. Улановский // Эпистемология и философия науки. – 2006. –Т.10. – №4. – С.129–141.

114. Ферро, М. Кино и история / М. Ферро // Вопросы истории. – 1993. – №2. – С. 49–57.

115. Фромм, Э. Пути из больного общества. Проблема человека в западной философии / Э. Фромм. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с.

116. Хабермас, Ю. Демократия. Разум. Нравственность. / Ю. Хабермас. – М., 1995. – 256 с.

117. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: АСТ, 2003. – 603 с.

118. Хантингтон, С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / С. Хантингтон. – М.: АСТ, 2004. – 635 с.

119. Хёсле, В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хёсле // Вопросы философии. – 1994. – № 1. – С. 27–32.

120. Хобсбаум, Э. Нации и национализм после 1780 года/ Э. Хобсбаум. – СПб.: Алетейя, 1998. – 306 с.

121. Циванюк, Д.С. Конструктивизм как исследовательская программа в не-классической эпистемологии [Электронный ресурс] / Д.С. Циванюк // Молодежь и наука: Сборник материалов VI-й Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – 2011. Режим доступа : <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2010/pdf/7/557.pdf>

122. Черняк, Н.А. Понимание и социальное конструирование / Н.А. Черняк // Вестник Омского университета. – 2009. – № 3. – С.14–25.

123. Чистякова, С.С. Глобализация культуры: генезис, типология, современные смыслы : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Светлана Сергеевна Чистякова. – Белгород, 2007. – 152 с.
124. Шилз, Э. Общество и общества: макросоциологический подход / Э. Шилз // Американская социология: перспективы, проблемы, методы. – 1972. – С. 341–359.
125. Шубин, Ю. А. Современные трансформации этнокультурной идентичности: универсальные тенденции и российская специфика : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Шубин Юрий Александрович. – М., 2011. – 166 с.
126. Шютц, А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / А. Шютц. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2000. – 336 с.
127. Эзенштейн, С. Двенадцать апостолов [Электронный ресурс] / С. Эзенштейн. – М.: Искусство, 1968. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/14785/read>
128. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. – М.: Прогресс, 1996. – 86 с.
129. Юнг, К. Архетип и символ [Электронный ресурс] / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – Режим доступа: [http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip\\_and\\_simbol.pdf](http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf)
130. Юткевич, С. И. В театрах и кино свободного Китая: записки советского режиссёра / С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1953. – 172 с.
131. Ядов, В.А. Саморегуляция и прогнозирование социального поведения личности: Диспозиционная концепция / В.А. Ядов. – М.: ЦСПиМ, 2013. – 376 с.
132. Япринцева, К.Л. Идентичность как теория культурологического знания: подходы к определению / К.Л. Япринцева // Челябинский гуманитарий. – 2012. – Т.3. – №3. – С.94–100.

133. Яркеев, А.В. Этническая идентичность в дискурсе социального мифа: монография / А.В. Яркеев. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2009. – 180 с.
134. Ashish Rajadhyaksa. India: Filming the Nation. – The Oxford History of World Cinema. – Oxford University Press, 1996. – P. 681–683.
135. Ashish Rajadhyaksa. India: Filming the Nation. – The Oxford History of World Cinema. – Oxford University Press, 1996. – P. 681–683.
136. Bentley A. F. The Process of Government: A Study of Social Pressures / A.F.Bentley. – Chicago: University of Chicago Press, 1908. – 186 p.
137. Berkhofer R.F., Jr. Beyond the Great Story. History as Text and Discourse. / R.F Berkhofer, Jr. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Universty Press, 1995.
138. Bunge M. Finding Philosophy in Social Science / M. Bunge. New Haven, CT: Yale University Press, 1996. – 295 p.
139. Burra, R.D., Rao, M. Cinema // Encyclopedia of India (vol. 1). – NY.: Thomson Gale, 2006.
140. Cooley, C.H. Social Organization / C.H. Cooley. – NY.: Schocken Books, 1962. – 150 p.
141. Goffman E. The neglected situation / E. Goffman // Amer. Anthropol. – 1964. – V. 66. – № 5. Part. 2
142. Gokulsing Moti, Gokulsing K., Dissanayake W. Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change / Moti Gokulsing, K.Gokulsing, W. Dissanayake. -Stoke-on-Trent. : Trentham Books, 2004.
143. Giddens A. Modernity and Self-Identit / A. Giddens. – Stanford, 1991. – 94 с.
144. Guy, Randor Starlight, Starbright – The Early Tamil Cinema/ Randor Guy. – Chennai.: AMRA publishers, 1997.
145. Mead G. H. Mind, self and Society / G.H. Mead. – Chicago, 1934. – 150 p.

146. Mehta R. B., Pandharipande R. V. Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora/ R. B.Mehta, R. V. Pandharipande. – New York.: Anthem Press, 2011.
147. Nagel J. American Indian Ethnic Revival: Politics and the Resurgence of Identity/J. Nagel//American Sociological Review. –1995. –№.60. –P. 947-965
148. Nelmes, Jill An introduction to film studies. – New York.: Routledge, 2012.
149. Olzak S. The Dynamics of Ethnic Competition and Conflict / S. Olzak. –Stanford: Stanford University Press, 1992. – 320 p.
150. Rachel Dwyer and Divia Patel. Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film. – Rutgers University Press, 2002.
151. Ray, S. Our films, their films. / S. Ray. – Bombay.: Orient Longman, 1976.
152. Rex Li. A Rising China and Security in East Asia: Identity construction and security discourse / Rex Li. – London: Routledge, 2009. – 297 p.
153. Vosse de George Ethnic Identity: Creation, Conflict and Accommodation / George de Vosse. – AltaMira Press, 1995. – 400 p.
154. Van den Berghe P. L. The ethnic phenomenon / P.L. Van den Berghe. – ABC-CLIO, 1987. – 318 p.
155. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema. – New York: Routledge, 2004. –343 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

1 – 3 (кадры из фильма «Натюрморт» Ц. Чжанкэ)



Рисунок А.1



Рисунок А.2



Рисунок А.3



## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

1 – 3 (кадры из фильма «Ченнайский экспресс» Р. Шетти)



Рисунок Б.1



Рисунок Б.2



Рисунок Б.3